目　　录

导　言

第一编　小说观念学

第二编　小说类型学

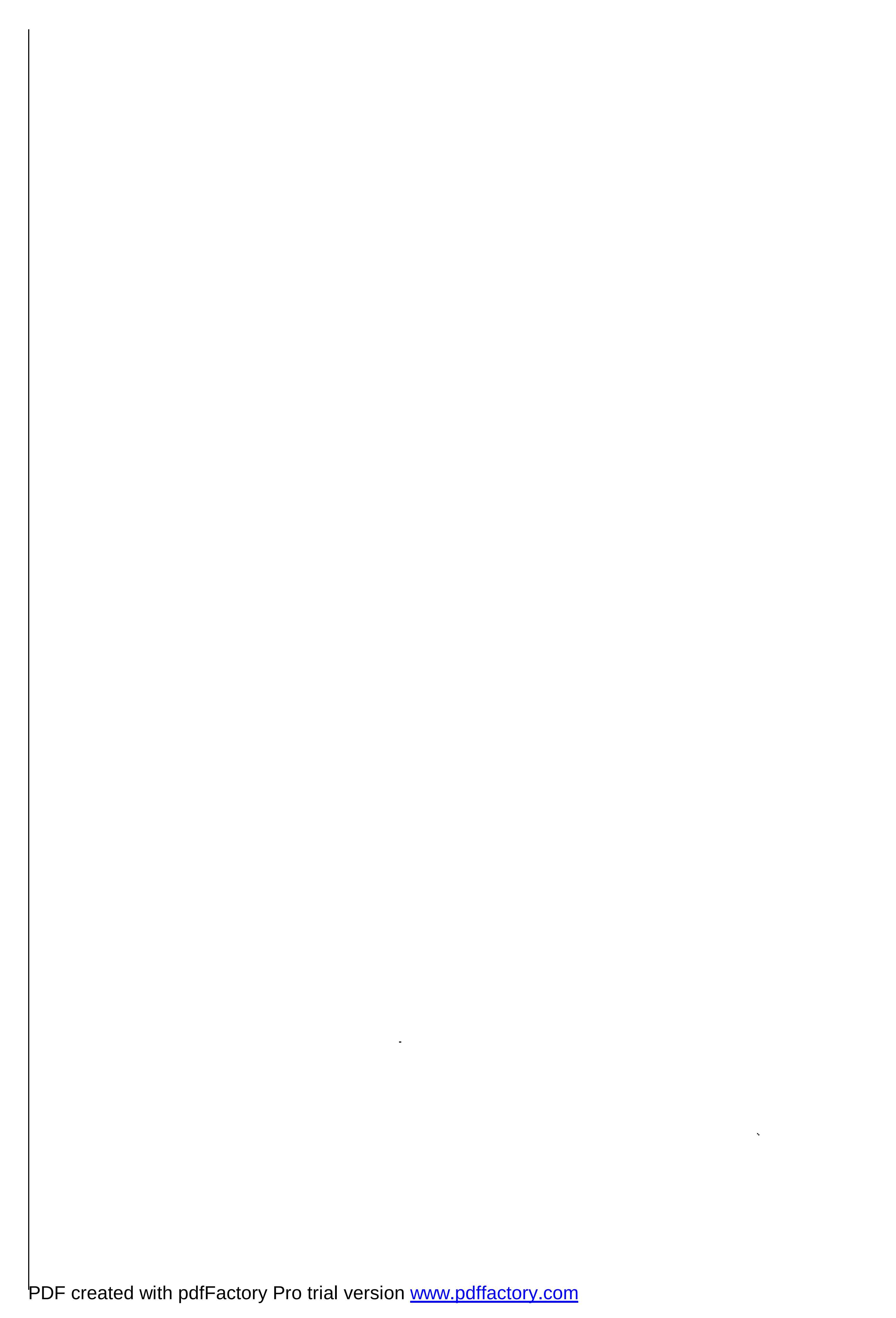
第三编　小说美学

第四编　小说批评学

第五编　小说技法学



导 言



摆在我们面前有一个有趣而又微妙的问题:在遥远的古代,东西方还没有发生如今日之文化交流,但却在远隔万里之遥不约而同地创造了一系列文艺形态,后来又不约而同地创造了叙事文学的小说。这是什么原因呢?摩尔根在他的《古代社会》中曾经作过颇为精彩的宏观回答,他说:“人类的经验差不多都是采取类似的路径而进行的,在相同的情况中,人类的需要基本上是相同的,所以人类精神的活动原则也都是相同的。”看来,需求乃是创造之母。因为人类在自身发展过程中总会碰到极端相似的物质和精神的需求,总得为满足这些需求而采取同一种生产方式,这就是人类早期出现相似的文艺现象的最终根源。文艺之神毫无偏袒地翱翔于各个文明发祥地,正是凭着这种共同的需求。

然而中国文艺发展和小说的勃兴则有着自己独特的演进轨迹。这是因为,在中国的传统文学观念中,一直分正宗的文学和邪宗的文学。“文以载道”,所以散文的地位最为尊贵。曹丕

所谓“经国之大业，不朽之盛事”[1]，就是对散文而发的。“诗言志”。诗抒发个人心中的情志，地位亦极显要。虽不能经天纬地，但也有“经夫妇，厚人伦，美教化”的功效，所以也属于正宗。而小说，总是被当作街谈巷议之言，“如或一言可采，此亦刍荛狂夫之议也。”[2] 鲁迅感慨系之地说：“小说和戏剧，中国向来是看作邪宗的。”[3] 正是由于社会的、政治的、心理的、文化的多重原因，在中国古代文学发展长河中，小说艺术的发展、成熟略晚于诗文。从唐传奇的“始有意为小说”[4]，至宋元话本，小说才迅疾普及开来，而至明清乃蔚为大国，诞生了可以彪炳于世的伟大的小说家和伟大的小说作品。这里用得着巴尔扎克在《论历史小说兼及〈弗拉戈莱塔〉》中的一句话：“文学就像所代表的社会一样，具有不同年龄，沸腾的童年歌行，史诗是茁壮的青年，戏剧与小说是强大的成年。”[5] 在中国，作为一种文类的小说艺术虽然晚出，可是如果和欧洲文学史上的小说相比，则又是早产儿。在欧洲文学史上，十三世纪的卜伽丘的《十日谈》是划时代之作，开始了小说的新纪元，而同样作为市民文艺样式的“宋元话本”则早于《十日谈》两个半世纪，而在卜伽丘的同时或稍前一些，在我国则已经产生了两部辉煌的小说巨作：施耐庵的《水浒传》和罗贯中的《三国演义》。

但是，值得我们特别重视的是：中国的小说艺术有自己的审美理想，有自己的支配作用的思想和文化传统，也有自己的理论批评体系，这是应该认真研究和探索的。

---

① 《典论·论文》。
② 《汉书·艺文志》。
③ 《且介亭杂文二集》。
④ 鲁迅《中国小说史略》。
⑤ 《巴尔扎克论文学》第255页。

小说本体的思考：文体、类型、叙事

小说是什么？这是一个古老而又不会衰老的命题。这个涉及到本体性的问题，对其意义的大与小，冲击波的远与近，虽然各有不同，但是这个最富有生命力的命题是无法回避的。比如小说是一种语言的艺术，那么是否应当有一种关于小说语言而不是一般汉语、一般白话与文言的语言研究？小说又是一种叙述的特殊形态，那么，是否应当建立一门研究古代小说叙述形态的美学？包括叙述的体态、语式、结构与模式。即便是小说反映现实生活这样一个古老的话题，也会提出它的最近疑问：情节是否能无所不包地囊括无穷无尽的原生状态？是否能胜任地表现生活中大量的真正“戏剧”和“悲剧”抑或“喜剧”？除了小说惯常所追求的确定性外，是否可以追求更多的非确定性内涵？我们认为，“小说是什么”（其中包括古代的近代的和现代的）?这一命题的意义正表现出小说创作实践希冀理论进行再思考的愿望①。

小说史是文体史。小说文体是小说家运用语言的某种统一的方式、习惯和风格，不是小说语言本身。因此对小说文体的描述就不能仅仅是对小说语言的单向描述，而必须配合以小说家创作所涉及到的影响文体形式的语言之外的诸种因素，如时

① 参见程德培著《小说本体思考录》。

代、社会、流派、题材、主题、观念等等因素的研究。这些影响小说文体形式的语言以外的因素就是“文体义域”[1]。文体是特定的艺术把握生活的方式，按照黑格尔的观点，人们艺术感知的方式，同时也是艺术传达的方式，而艺术的内容与艺术形式又将相互转化。这里说的艺术内容当然不仅限于生活事件，也包括主体精神、意识及人格。这种从美学—哲学高度对文体的把握—主体精神对象化的认识，是我们所说的文体的最深层次。文体的变化与发展和艺术的追求与自觉紧密相关。它是主体精神的发展的标志，当然又是主体与新的对象交相作用、结合的产物。因此，古代的小说文体的研究和以后的小说的文体研究，便不可能仅仅是语言修辞的、技巧的、纯形式的批评，必须要求包括主体与客体，作品的生活内容与作家心灵的情感特征、语言以及其意蕴两个方面。

为了更好地说明问题，我们有必要从历史的和美学的角度来考察小说的文体特征及其演变规律。概而言之，在中国，小说的前身是故事和寓言，并且由此分别开创了两种不同的小说观念的发展道路：一种重客观事件的描述；一种重主观意识的外化。当小说重在客观事件描述时，它是发扬故事的传统，小说成为再现社会生活的艺术化了的历史；当小说重在主观意识的外化时，它是发扬寓言的传统，小说成为表现人们的情感和愿望的散文体的诗。小说就在诗与历史之间徘徊，构成螺旋上升的曲线，于是我们从探索小说文体发展历史轨迹中找到了古代寓言与志怪小说、传奇小说的相通之处，又找到了故事与宋元话本小说的相通之处[2]。

---

① 参见《小说评论》1988年第6期第78页。
② 参见王先霈、张方二先生所著《徘徊在诗与历史之间》。

比较而言，文人作家创作的文学作品不是以谋生为目的，而是为了抒写性情，因此无需或不甚考虑他的读者的严格审视和各种阅读要求，比如唐传奇的写作即是如此；可是自说话人完全职业化以后，他们以卖艺为生，他们创造的小说不仅是精神生产品，并且直接具有商品的性质。这种属于商品文化范畴的小说首先考虑的不能不是他们的生产对象的消费者，他们必须善于招徕买主，即吸引他们的听众及以后之即听且看的观众。这样，他们不仅要使故事首尾毕具，脉络清晰，而且还要一波三折，娓娓动听，引人入胜。总之，他们必须有为大众解闷、消遣、娱乐的功能。而说话人力求平易通畅，使“老妪能解”，“脍炙于田夫野老之口”，或如《冯玉梅团圆》中所说：“话须通俗方传远”。这就是将作品社会功能的实现，十分明智地放在尊重听众和大众读者的审美欣赏的心态上。

在中国小说艺术发展史上，严格意义上的通俗小说，正是因为市民阶层的勃兴才逐渐繁荣和成熟的。现代意义上的市民阶层已远远超越了古代的涵义，它泛指一切具有闲暇文化背景的城市与乡镇居民。因此，市民小说便与人们闲暇生活有一定关系，它首先满足的便是人们在闲暇中的消费需要。闲暇文化造成市民小说的消遣与娱乐功能，在艺术上它与纯文学和以后之作家型小说正好相反。如果纯文学的作家型的小说要求真正阅读（思考）在整个阅读过程结束之后，那么市民小说则要求在阅读过程之中。过程结束，阅读也就结束。这就要求它具备“手不释卷”的阅读效果。相对来说，市民文化不要求纯粹抽象的精神活动，他们更为关心自己身边的“生活琐事”或遥远的历史故事，因此家庭背景的小说和历史演义便风行一时。闲暇生活常常需要一种感官刺激，以此达到平衡神经官能的作用，因

此市民小说常常与性和暴力结缘。正由于此，市民小说常常在有意无意中迎合读者消遣需要，粗糙的乃至庸俗的东西掺杂其间几乎是普遍现象。

如果进一步从中国古代小说本体来考察和自审，“小说家”[①]的小说或曰市民小说的叙事结构往往是程式化的，当然，它不是同一程式。比如三段论式在它的结构体系中就是极为突出的特征。通常在起始部，明确时间、地点，表明主人公的善恶本质，交待冲突双方矛盾的起因；发展部，把人物矛盾冲突的态势加以强化，情节推进到“九曲十八弯”的崖上；结束部，将历尽艰险，善战胜了恶，正战胜了邪，或是恶摧残了善，主人公被圆满、完整地送到幸福或悲惨的彼岸。

再有，“小说家”的小说一般在他们讲述的故事中都具有培养听众道德感的功能。这种道德感不管是在“历史演义”里探幽思古，还是在“英雄传奇”中憧憬理想，在“勘案豪侠”中消磨时光，都有不同的寄寓，然而这寄寓又往往是“概念化”的，惩恶扬善是说书人或小说家涵括了道德感的主题。所谓“只凭三寸舌，褒贬是非”（《醉翁谈录》），所谓“语必关风始动人”（《冯玉梅团圆》）都是致力于宣扬、赞颂真善美，反对、鄙视假恶丑。所以许多市民小说往往以恶人作恶开头，善人惩恶获胜告终。依照这个伦理道德尺度，它必然有自己的爱憎和宣扬什么反对什么的依附。这种道德准则，这样方式的教化规劝，一向是市民和一般百姓轻而易举地认识社会、体悟人生、接受善良人性、宽宏大量、疾恶如仇、忠贞不渝、富有牺牲精神和注重

① 所谓“小说家的小说”只是笔者把市民小说家与同属于作家型或学者型的思想家小说与诗人小说比较而言的。这个称谓的赋予，也是渊源有自，它是从宋人“说话”四家中“小说”一家借用来的。

灵魂美等信念相联系的一座桥梁。

“小说家”小说的这一切特色都在《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《封神演义》等直接和话本有承袭关系的作品中打下了深深的烙印。即使作为个人独创的小说《金瓶梅》也毫无例外地刻印着“小说家”小说的标记。究其原因，就在于从宋元话本小说发展而来的小说整体格局已积渐而成了一种审美定势和审美习惯。因此上述诸名作如从小说文体意义上来考察，都是典型的“小说家”的小说。在某种意义上讲，整个明代，从小说演进轨迹和体现的特色，它还是一个市民小说的时代。

从故事小说历史看，它来自于市井阶层，是适应亚文化群的小说类型。而至清代，随着更多学者和知识阶层中的精英分子的参与小说创作，小说地位被重新确认，并对准文化群开始产生影响。它要求小说包括更深刻的文化蕴涵和生命意识，具有更复杂的心理情志以及错综多变的社会风习，以与自己的时代水平相适应。在这种形势下，故事小说发生变异，向性格小说，乃至心理小说发展，而且负载了更深沉的现实的历史的内容和作者个人的心理脉搏。这些小说是如此的个人化，它们实质上属于个人小说的类型。他们对人生的审美方式完全是个人化的观照，是以近似原生态的形式呈现出来的艺术个体。

清代诞生的旷世名作——《儒林外史》和《红楼梦》都是一经出现就打破了传统的思想和手法，从而把长篇小说这种文体推进到一个崭新的阶段。然而，两位小说家和两部小说文本有同更有异，这不仅是由于他们生活经历不同，学养不同，而且文化类型和情感类型也有很大差异。吴敬梓更带有思想家的

气质，而曹雪芹更富有诗人的气质①。因此，在一定意义上说《儒林外史》可称为思想家的小说，而《红楼梦》则可谓是诗人的小说。

研究吴敬梓的人都会有一种感觉，他是一位最富有思想的作家。他那种极灵敏地感应时代的变化，倾听生活最细微的声息的才能，使他的小说中的艺术世界像内层深邃、稳定而水面时时旋转的思想的大海。当然，这是由有形有色有光有声的生活的活水汇聚成的大海。当他张开艺术概括的巨翅，在巨大的时空跨度中拥抱历史和生活时，我们听到了他的小说中思想的瀑布訇然而落的声音。而当他伸出艺术感觉的触角，在细微的心灵波流中探寻生活的脉息时，我们也能听到他的小说中思想的电火在金属尖端哔剥的微响。这种深邃的思想意蕴以及他的小说的厚度曾使鲁迅先生喟然而叹：伟大也要人懂！

吴敬梓的《儒林外史》传奇色彩并不多，思考反而是他作品的重要特色。因此，这部小说在一定意义上说是特定历史时期我们民族的精神现象史。作者似在沉思一个巨大的哲学命题：即他要唤起民族的一种注意，要认识自己身上的愚昧性。因为当人们还处于这样一种愚昧状态时，我们是不能获得民族的根本变化的，他想到的不仅仅是知识分子的命运，而是借助于他所熟悉的知识分子群体来考察民族精神和民族性格的素质。他以自己亲身感知的科举制度和举业至上主义为轴心，开始以一种深刻的历史哲学去思考去观察自己的先辈和同辈们的民族文化—心理结构和政治生涯，其中包括他们的文化良知和心灵良知。所以，吴敬梓在小说中提出的范进、周进、牛布衣、马二

① 参见何满子先生《吴敬梓是对时代和对他自己的战胜者》。《文学呈臆编》，三联书店版。

先生、王玉辉、杜少卿、匡超人的心路历程和历史命运，并非个别人的问题，而是他看到了历史的凝滞，而他正是借助于对科举有着深刻的内心体验，所以他才极为容易地道破举业至上主义和八股制度的各种病态形式。作者所写的社会俗相不仅是作为一种心理的思考，同时更多的是作了宏观性的哲学思辨，是灵魂站立起来之后对还未站立起来的灵魂的调侃。由此我们也看到了吴敬梓的小说的症结：思想大于性格。

如果说吴敬梓是一位特别富于思想的小说家的话，那么曹雪芹就是一位特别敏于直觉的小说家。从文化类型、地域性格和作家气质来说，吴敬梓是偏重于思考型的诗人和小说家。而曹雪芹确实是偏重于感觉型的诗人和小说家，甚至可以说曹雪芹作为小说家的主要魅力，非常清晰地表明他是凭借对活泼泼地流动的生活的惊人准确绝妙的艺术感觉进行写作的，或者说，曹雪芹小说中的思想精灵，是在他灵动的艺术感觉中，在生活的激流中，作急速眩目的旋转的。《红楼梦》中让你看到的是幽光狂慧，看到天纵之神思，看到机锋、顿悟、妙谛，感到如飞镖、如电光般的情绪的速度，而且这情绪一旦迸发就有水银泻地，泥丸走坂，骏马注坡之势，可以这么说，出于一种天性和气质，从审美选择开始，曹氏即自觉地偏重于对美的发现和表现，他愿意更含诗意地看待生活，这就开始形成了他自己的特色和优势。而就小说的主调来说，《红楼梦》既是一支绚丽的燃烧着理想的青春浪漫曲，又是充满悲凉慷慨之音的挽诗。《红楼梦》写得婉约、含蓄，弥漫着一种多指向的诗意朦胧，这里面有那么多的困惑，那种既爱又恨的心理情感辐射，确常使人陷入两难的茫然迷雾。但小说同时又有那么一股潜流，对于美好的人性的生活方式的如泣如诉的憧憬，激荡着要突破覆盖着它

的人生水平面。其中执著于对美的人性和人情的追求，特别是那些不含杂质的少女的人性美感中所焕发着和升华的诗意，正是作者要表达的诗化的美文学。从《诗经》的《黍离》之怨，屈骚中的泽畔悲吟，一直到《红楼梦》中的“遍被华林”的“悲凉之雾”，从此铸成了中国文学的典型意绪。

理想使痛苦发光，痛苦却催人成熟。从这种由于一种生命现象的痛苦的磨擦而生长的苍劲中，我们从《红楼梦》中窥见了生活的变态和残忍。曹氏能够把特殊的生活际遇给予的心灵投影，表现得相当独特。当他被痛苦唤醒，超脱了个人的痛苦而向他人又伸出了同情之手，他已经不是一般的怜悯，而是同情人生的普遍苦难，但又不止于一般的感慨，这一切都是属于诗人的气质特征。正因为如此，我们不妨把《红楼梦》称之为诗人小说或小说诗。

这样我们就从小说文体学角度，大致划分了“小说家”的小说、“思想家”的小说和“诗人”的小说的几个基本界限，当然这仅是一种不成熟的尝试，乃至是不科学的规范，但它毕竟是从小说类型学角度考虑的。事实是，对中国古代小说决不能以固定的一种小说观念进行辨析。过去，在中国古代小说研究者中间，常常被一种意识形态上的幻觉自我蒙蔽，认为一本小说就一定应该是这样而不能是那样。我们则认为，古代小说同现代小说一样决不是一种绝对的文体，它在各方面各范畴始终都是处在一个变动的过程。在这个过程中，如果我们固守一种观念，固守一些衡量标准，那么就很容易在思维上造成错位。事实是，从唐传奇到话本小说一直到《红楼梦》和清末谴责小说，都说明小说是一种应变能力很强的文体，它的形态可以多姿多彩，它的内涵可以常变常新，它的发展更不易被理论所固化。我

们似应看到，国内外中国古代小说一些研究者太习惯用一把标尺来衡量中国古代小说，缺乏较为健全的真正的类型意识。因此，在这里引发我们思考的是如何运用小说类型理论重构我们的古代小说研究的标准。总结中国古代小说学的历史经验，这一个问题毫无疑义应是题中之义。

由于市民小说商品属性较强，而知识精英的小说以抒写性灵为主，所以前者更加注意小说文法学、听读者心理学、市场学，其对应的智力水准也浅显低俗一些，它对智能要求相对地说不太高，使它具有吸引更多层面的读者的广泛性，融会雅俗共赏的可能性；而作家型小说绝大部分不是出于谋生的需要，在他们，抒写性情、反思历史是第一位的，他们很少或不甚考虑读者的“需要”，他们的小说头绪纷繁，容许较多暗示，容许删略生活过程和移植事件的先后，以待读者自己用想象去捕捉、去推演、去清理头绪。

另外，市民小说的人物安排也有一套格式：人物性格大多一次完成，贯穿始终，这些人物身上往往集中着十分明确的善与恶、美与丑；人物外形也十分分明，绝少模糊或是互相渗透。这是一种二元对立的价值系统。而人物性格复杂、多面、变化、发展则是作家型小说的追求目标。从《金瓶梅》开始，经《醒世姻缘传》到《红楼梦》、《儒林外史》就刻画了不少既招人恨又招人爱、招人怜的立体的人，而不是只招人恨或只招人爱的单面人。在这些小说中经常有一些集虎气与猴气于一身的说不上是好人还是坏人，不知该让人爱，还是遭人恨的“这一个”。忽视了这一点势必造成不同的类型小说认同的困难和认同混乱。

当然这一切是和小说艺术从简单到复杂，从低级到高级的演变有关，但同时也有一个和作为叙事文类的小说最根本的审

美特性有关，即叙事作品的叙事模式和叙述视点的问题。

在中国古代小说学中本无叙事与叙述的明确概念，近年西学东进，叙事学昌盛，人们经常以西方的叙事学从事中国古代小说的研究。然而由于对原意理解上的差异，一段时间以来，叙事与叙述对古代小说的阐释往往模糊不清。直到90年代初，伍晓明先生在翻译美国学者华莱士·马丁所著《当代叙事学》[①]才对叙事与叙述做了较为明晰的辨析。伍先生在"译后记"中指出："叙述"在汉语中指动作或活动，是动词或表示动作的名词，而narrative则主要指被叙述出来的东西，因此是一种事实而非活动。这个区别十分重要，因为当代叙事理论或叙事学的基本贡献之一，就是区分了narrative和narration，即"所叙之事"和"叙述活动"。我们可以这样假定，世界上实际发生的一切（事）在尚未被人形诸语言之前，是按照"本来"而貌存在着的，但这样存在的事件不是narrative，而是story，即故事（表现为本来面貌的"故"事，而不是我们通常意义上的"故事"）。当这种意义上的故事被用特定语言加以表述之后，所得的结果才是narrative，即存在于语言之中的、以一定方式结构起来的，并由一位叙述者由特定角度传达给读者（听众）的一系列事件。而使这一结果成为可能的活动则谓之narration，即叙述活动。所以伍先生为了行文的方便，也为了使译名更具有术语性，他在书的译文中把narration基本上都译为"叙述"，指活动，而将narrative勉强译为"叙事"，指叙述活动的结果，即"所叙之事"，或者更准确地说，"叙述所得之事"，因为"所叙之事"可能让人想到前面所说未经叙述的"故"事，而不是业经叙述的"故

① 北京大学出版社1990年2月第1版。

事”。有时，根据上下文情况，也将 narrative 译为叙事作品，以强调其名词性含义。

如果我们能认同伍晓明先生的辨析，那么我们就可以较为接近事实地去观照中国古代小说学中所涉及到的叙事学中的诸问题，同时也可以就具体作品阐释中国古代小说文本的叙事模式和叙述视点等诸多问题。

比如《三国演义》、《水浒传》和《西游记》都堪称是经典叙述规则的娴熟运用。所谓经典叙述具有引导读者向小说同化的内容和形式，即表现主观愿望与客观现实之间的冲突，展示怀有愿望的主体对愿望客体的永恒追求，然而客观现实总是阻碍和拖延愿望的实现。《水浒传》中一百单八将的逼上梁山是如此，《西游记》西天取经，遭遇八十一难更是如此。它们一开始，叙述者就总是打破主体的平衡状态，让主体与其愿望对象之间存在一段“最初距离”，在主体实现愿望的过程中，设置一系列障碍、假象、破坏、不幸等中间环节，主体总是一步一步地克服困难，越过障碍，最终达到目标，情节的发展尽管一会儿奇峰千仞，一会儿跌落平阳，但仍然还是从不平衡状态恢复到平衡状态。故事中主体愿望与客观障碍之间的冲突和张力是经典故事的推动力，愿望主体追求愿望客体的过程，对于读者深层心理具有一种深深的魅力，它吸引着读者向主人公认同，向故事同化，并参与故事的发展过程。

可是，《金瓶梅》与《红楼梦》等杰作就打破了这种经典叙事模式，这当然同《金瓶梅》与《红楼梦》的题材有别于上述诸作有关。比如，《金瓶梅》就创造性地选取了吸引读者把自己投射于故事中去的叙述方式，这就是在平凡的生活中“看”出独特的故事来，而其技法则是根据普通生活塑造出故事角色，故

事创作者的本事就体现在通过角色一目了然地"公开经历"，于是，西门庆、应伯爵、陈经济、潘金莲、李瓶儿、春梅等等人物，一步追一步，一层深一层地被开掘、发现，提出其人生未知领域的疑问，在这里全然没有经典叙事模式中怀有愿望的主体对愿望客体的永恒追求，没有一连串客观现实阻碍和拖延愿望的实现．也没有叙述者开始打破主体的平衡状态，让主体与其愿望对象之间存在"最初距离"，情节发展似也没有太大升降，甚至令人感到"平铺直叙"。进一步说，它也没有《三国演义》、《水浒传》、《西游记》数百个故事中可以概括出来的"诸葛亮式"、"曹操式"、"刘备式"、"林冲式"、"李逵式"、"唐僧式"和"孙悟空式"，那种性格类型和情节类型，它似空无一傍，又都一个个地生成为独特的人物，构筑为一个个性格的历史——情节。因此，《金瓶梅》的艺术创造的精髓恰恰在于创作者对活生生的现实的切身体验和独特感悟。总之，从笑笑生开始到曹雪芹、吴敬梓诸小说大师，都自觉或不自觉地并未完全运用或者说他们在关键处几乎改变了经典小说叙述常见的引导方法。他们的引导方法实际当属当今小说美学中所说的控制审美距离的方法，即在作者、叙述者、人物和读者之间拉开距离。如果从小说学研究者角度来审视，这种审美距离控制主要有以下几种：理智的距离，道德的距离，情感的距离，时间的距离。这种在审美距离上反差越大，在价值、道德与理智上造成的"间离效果"就越大。所以我们认为这种审美距离控制模式具有现代性，它再不是简单地套用经典叙事模式引导读者全方位地介入，而是让读者既介人又不完全介入。所以我们才认为在总结中国古代小说学的历史经验时，在观照中国古代小说中经典性作品时用距离模式来阐释、分析一些重要的代表性极强的小说文本中

作者与读者之间的复杂关系以及发现其叙事学的审美特色，确实是一个很有实践价值的参照结构。

中国古代小说观念衍化的宏观轨迹

小说观是小说家对小说作为一种艺术形式的总体看法。包括小说家的哲学、美学思想，对小说社会功能的认识，所恪守的艺术方法、原则等等许多复杂内容。小说观具有鲜明的时代色彩，它是时代的产物，是小说家和读者美学思想交互作用的结果。它在艺术创作中无所不在，渗透在作品的思想、形式、风格之中，各个历史时代都有其代表性的小说观，有贡献的小说家们的各种小说观之间存在着沿革关系。

对于中国小说概念的认同和观念的衍化是经历了漫长的历史过程的。从概念上看，中国“小说”一词的含义又有古今之别（西方亦复如此）。现代汉语中的“小说”是中国古代“小说”一词的继承，但它的内涵和外延在不同历史时期又不尽相同，现代小说是用来说明作为艺术创作的一种形式，一种文类，并且用“小说”这个词来释译西方的“罗曼”（romance）或者“小说”（novel）。而小说概念在中国古代，在相当长时期却处于模糊不清的状态。早先的所谓小说，实际上是目录学上的一个名词，根本不是文艺学上的词义。它和文学上的一种文学体裁——小说，在内容和形式上都不相同。作为“小说”这一单词出现，最早见于公元前360年至公元前280年间哲学家、文学家庄子的著作中。庄子在他的《外物》篇中，在谈到任公子钓

鱼的故事，以小鱼竿不能钓大鱼来比喻小才不能得到大道时提到“小说”二字。他说，“饰小说以干县令，其于大达亦远矣。”意谓“小说”不过是无关道术的琐屑言谈，根本不是一种文学样式。

至汉代，评论“小说”的记载主要有两则：桓谭《新论》说：“若其小说家，合丛残小语，近取譬论，以作短书，治身理家，有可观之辞。”班固《汉书·艺文志·诸子略》：“小说家者流，盖出于稗官，街谈巷语、道听途说者之所造也。”这些记载都说明了当时人们尽管认识到小说有“可观”、“可采”之处，对“治身理家”有一定帮助，但大多加以鄙夷，认为小说是“小知”所谈，“稗官”所采，形式是“丛残小语”的“短语”，内容则是有别于“大达”的“小道”。总之，它的特点是“小”，堂堂君子所“弗为”。先秦两汉时代的小说观，长期影响着我国古代小说的发展。中国小说于魏晋六朝时期盛行“志怪”，以内容的神异炫人，唐兴“传奇”，从叙录鬼怪转到描绘人事，向前跨了一大步，而故事离合无常，情意反复，在婉转中仍然有许多生发，立足于“奇”。正如鲁迅所说：“小说亦如诗，至唐代而一变。虽尚不离于搜奇记逸，然叙述婉转，文词华艳，与六朝之粗陈梗概者较，演进之迹甚明；而尤显者乃在是时则始有意为小说”[①]，小说艺术开始进入了自觉创作的新阶段。当时进步的传奇作家和评论家还突破了小说是“小道”的传统观念，认识到小说“有益于世”[②]从而促使文人自觉地创作小说，用来劝戒或“旌美”，以发挥小说的社会教化的功能。唐传奇的作者改变了小说“合丛残小语”和“粗陈梗概”的初级形式，有意识

① 《中国小说史略》第八篇。
② 柳宗元《读韩愈所著〈毛颖传〉后题》。

地"著文章之美，传要妙之情"[1]，从而极大地提高了小说的艺术性。唐代传奇标志着我国古代小说脱离了童年而走向成熟，但仍不为正统文人所承认。宋人陈师道《后山诗话》说："范文正公为《岳阳楼记》用对语说时景，严师鲁读之曰：'传奇体'耳。"言下之意传奇仍是"小道"，还不能进入正宗的文学之林。

值得一提的是自从平凡而富有生气的市民介入小说界，小说王国的版图便从根本上改观了。作为市民文艺的宋元话本小说在中国小说史上承前启后，独树一帜，自成一个新阶段。它的兴起是中国小说文学从内容到形式向生活突进的一大解放；同时又是中国小说文学走向群众、走向艺术高峰的一道桥梁，它为中国小说开辟了一个崭新的天地，从而使小说在文坛上争得了不容忽视的地位。集中反映小说观念加强和争取小说在文学史上的地位要求的是宋末罗烨的《醉翁谈录》。罗烨第一个突破了封建保守者的偏见，对通俗小说家的地位、广博学识和艺术修养给予了充分的肯定，他在"小说开辟"中宣告：

> 夫小说者，虽为末学，尤务多闻。非庸常浅识之流，有博览该通之理。幼习《太平广记》，长攻历代史书。烟粉奇传，素蕴胸次之间；风月须知，只在唇吻之上。《夷坚志》无有不览，《琇莹集》所载皆通。动哨、中哨，莫非《东山笑林》；引倬、底倬，须还《绿窗新话》。论才词有欧、苏、黄、陈佳句；说古诗是李、杜、韩、柳篇章。举断摸按，师表规模，靠敷演令看官清耳。

① 沈既济《任氏传》。

这段文字一开头就对传统小说观念给予了驳辨，指出小说家绝非庸俗之辈，他们博览群书，学识渊博，具有丰富的知识积累。罗烨敢于突破封建正统文人鄙视通俗小说和小说家的偏见，把小说家的才识和一般人心目中的大学问家并列，确是非常大胆和卓越的见解。同时这也多少反映了市民阶层为自己喜爱的小说文学争取地位的要求。

如果参之以时间稍早的一些著作，我们更可以了解到当时"说话"人的才能和学识。宋人吴自牧《梦粱录》卷二十"小说讲经史"条记载："有谭淡子、翁三郎、雍燕、王保义、陈良甫、陈郎妇、枣儿余二郎等，谈古论今，如水之流。""讲史书者，谓讲说《通鉴》、汉唐、历代书史文传，兴废争战之事，有戴书生、周进士、张小娘子、宋小娘子、邱机山、徐宣教；又有王六大夫，元系御前供话，为幕士请给讲，诸史俱通，于咸淳年间，敷演《复华篇》及《中兴名将传》，听者纷纷，盖讲得字真不俗，记问渊源甚广耳。"从这里可以看到，"说话"人多能贯通经史，博古论今，所以讲任何故事都有源有本，历历如数家珍。神话、传说、宗教、世态、风习、天文、地理、政教、法制无所不知，上至三皇五帝、员外、相公，下至引车卖浆、走卒小贩，又无所不晓。可以说，是当代的全部文化财富在艺术上哺育了"说话"人的艺术创造力。

宋元话本在小说观念上的突破还表现在：唐传奇重视人工美（艺术美），认为艺术虽来源于生活，但生活现象本身的表现力不够，必须经过一番艺术加工，加以提炼、凝缩、集中、强化，才能成为艺术形象。而话本则更重视自然美，认为经过选择而找到的原型本身已有较强的表现力和说服力，即使不可避免的虚构，话本艺人也善于隐藏其虚构的痕迹，使听者和观众

相信这是真人真事。因此，用特定术语来说，宋元话本小说宁愿“移植”生活，而不愿“重组”生活。在叙事方式上，追求着一种纪实性风格，虽有夸张，乃至怪诞，但力求体现出一种逼真的、自然的生活场面感。这是由于艺人相信真实生活的表现力，在于尽力从生活本身中去开掘典型化所需要的冲突、情节、人物等艺术元素。灌园耐得翁在《都城纪胜》“瓦舍众伎”条中言：“最畏小说人，盖小说者能以一朝一代故事，顷刻间提破。”这句话除有赞美小说家艺术概括手法高超之外，还说明话本小说家的直面现实和迅疾反映现实的精神。总之，宋元话本小说是在对实际生活的增删隐显中实现艺术真实性上的超越的，即在对日常现象的集中概括中实现艺术真实性上的超越的。所以，话本小说的作者的小说观念是在现实生活的隐迹立形搜妙创真中向着艺术真实的目标突进的。

然而，宋元话本还没有发展为多元化的纪实性，它较少多线结构，也不具备多层次、多侧面和多义性。实际生活中多系统交叉的艺术反映，在宋元话本小说中还没有得到充分的实现。同样，过分强调了质朴性，而忽视了风格样式的多样性。

历史期待小说观念的突破和更新，它同时也呼唤文坛说部的巨擘早日诞生。时代和天才同时发出了回声。

一个千疮百孔的元王朝倒塌了，废墟上另一个崭新的、统一的、生气勃勃的明王朝代之崛起。许许多多的杰出人物，曾为摧毁腐朽的元王朝做出过史诗般的贡献。这是一个没有人能否认的英雄如云的时代。因此，活跃在政治军事舞台上的人物的事迹吸引着人们，于是，小说家自然地产生了一种富有时代感的小说观念，即塑造和歌颂自己理想中的英雄形象，以表达对以往历尽艰辛、壮美伟丽的斗争生活的深挚怀念。他们要从

战争的“史”里找到诗，而史里确实有诗。英雄的历史决定了小说的英雄性和豪迈的诗情。明代初年横空出世的两部杰作——《三国演义》和《水浒传》，标志着一种时代风尚：这是一种洋溢着巨大的胜利喜悦和坚定信念的英雄风尚，是以塑造英雄人物和抒发壮志豪情为主体的激情充沛的风尚。这种英雄文字最有价值的魅力在于它的传奇性，他们选取的题材和人物本身通常就是富于传奇色彩的。人们很难忘记刘备、关羽、张飞、赵云、李逵、武松、林冲、鲁智深这些叱咤风云的传奇英雄人物。我们看到了一个刚毅、蛮勇、有力量、有血性的世界。这些主人公当然不是文化上的巨人，但他们是性格上的巨人。这些刚毅果敢的人富于个性，敏于行动，无论为善还是作恶，都是无所顾忌、勇往直前、至死方休。他们几乎都是气势磅礴、恢宏雄健，给人以力的感召。这表现了作家们的一种气度，即对力的崇拜，对勇的追求，对激情的礼赞。它使你看到的是刚毅的雄风，是男性的严峻美，这美就是意志、热情和不断的追求。

《三国演义》、《水浒传》反映了时代的风貌，也铸造了独特的艺术风格，它们线条粗犷，不事雕琢，甚至略有仓卒，但让人读后心在跳，血在流，透出一股逼人的热气。这是它们共同具有的豪放美、粗犷美。这些作品丝毫没有脂粉气、绮靡气，而独具雄伟的劲直的阳刚之美和气势。这种美的形态是从宏伟的力量、崇高的精神中呈现出来的，它引起人们十分强烈的情感，或促使人奋发昂扬，或迫人扼腕悲愤，或令人仰天长啸、慷慨悲歌，或使人刚毅沉郁、壮怀激烈，这种气势美，就在于它们显现了人类精神面貌的气势。而小说作者所以表达这种气势美，正是由于他们对生活中的气势美有独到的领略能力，并能将它变形成为小说的气势美。

然而，随着这种美学特色而来的，是《三国演义》、《水浒传》又都体现了当时的一种小说绝对观念，即在现实所能想象的程度上，把人物性格的某一方面——如崇高和卑鄙——完美化、定型化、极端化。就其实质而言，这不是把现实的人和各种复杂因素和层次考虑在内的思维方式。而是一种理想的、主观的浪漫态度。这种浪漫的态度和气质的突出标志，就是它的经过夸饰了的英雄主义气概。

可是，在这种气势磅礴、摧枯拉朽的英雄主义的力量的背后，却又不似作者当时想象的那么单纯，因为构成这个时代的背景——即现实的深层结构——并非如此浪漫，于是，随着人们在经济、政治以及意识形态的其他领域的实践向纵深发展时，这种小说观念就出现了极大的矛盾。小说观念需要更新已经提到日程上来了。

明代中后期小说又有了重大发展，其表现特征之一是小说观念的加强，或者说小说意识又出现了一次新的觉醒，小说的潜能被进一步发掘了出来，这就是以《金瓶梅》为代表的世情小说的出现。《金瓶梅》的出现在更深刻的意义上是对《三国演义》和《水浒传》所体现的理想主义和浪漫洪流的反动，它的出现拦腰截断了浪漫的精神传统和英雄主义风尚。然而《金瓶梅》作者却又萌生了小说的新观念。具体表现在：小说进一步开拓了新的题材领域，趋于像生活本身那样开阔和绚丽多姿，而且更加切近现实生活。小说再不是按类型化的配方演绎形象，而是在性格上丰富了多色素，打破了单一色彩，出现了多色调的人物形象。在艺术上也更加考究新颖，比较符合生活的本来面目，从而更加贴近了读者的真情实感。更为重要的是，他以清醒的冷峻的审美态度直面现实，在理性审视的背后是无情的暴

露和批判。

兰陵笑笑生发展了传统的小说文体，他把现实的丑引进了小说世界，从而引发了小说的又一次变革。《金瓶梅》不像它以前的《三国演义》、《水浒传》以历史人物、传奇英雄为表现对象，而是以一个带有浓厚的市井色彩、从而同传统的官僚地主有别的恶霸豪绅西门庆一家的兴衰荣枯的罪恶史为主轴，借宋之名写明之实，直斥时事，真实地暴露了明代后期上层社会的黑暗、腐朽和它的不可救药。作者勇于把生活中的另一种人物作为主人公，正面地写了顺应历史潮流而动的人物和事件，直接把丑恶的事物细细地剖析来给人看，展示出严肃面冷峻的现实真实。《金瓶梅》正是以这种敏锐的捕捉力及时地反映出明末现实生活中的新矛盾、新斗争。从而体现出小说新观念觉醒的征兆。

但是，小说观念的变革，一般来说总是迂回的，有时出现巨大的反复和回流。因此，纵观小说发展史，不难发现它的轨迹是波浪式地前进或是螺旋式上升的状态。《金瓶梅》小说观念的突破，并没有使小说径情直遂地发展下去，事实却是大批效颦之作蜂起，才子佳人模式化小说的涌现，以及等而下之的"秽书"的猖獗。而正是《儒林外史》和《红楼梦》的出现，才在作者的如椽巨笔之下总结前辈的艺术经验和教训之后，又把小说创作推进到了一个新的阶段，又一次使小说观念有了进一步的觉醒。

《儒林外史》和《红楼梦》已经从功利的政治文化的外显层次，发展到宏观的民族文化的深隐层次。从小说观念更新的角度看，吴敬梓和曹雪芹都注意到了社会的演进和转变而牵动着人们的心理、伦理、风习等多种层次的文化冲突，并以此透视

出人们的心灵轨迹，传导出时代变革的动律。比如吴敬梓的《儒林外史》对形形色色的知识分子的悲喜剧，实质上是作了一次哲学巡礼。他的小说美学特色不是粗犷的美、豪放的美，更不是英雄主义的交响诗。《红楼梦》亦是如此。曹雪芹的小说似乎从不写激烈，但我们却能觉察到一种激烈，这是蕴藏在作者心底的激烈，从而也就传递给了能够感受到它的读者。因此，《儒林外史》和《红楼梦》的小说美学品格，有一种耐人咀嚼的深沉的意蕴。他们在把握人物时，并不一定强调性格色彩的多变，而是深入地揭示更多深层次的情感区域：研究那些处在非常性的、不合理的、不合逻辑的、甚至是变态的心理，以及人的感情在最深挚时常常呈现出的诸种正常和反常的形态。这是由于他们清醒地看到了人的情感发展或感情积累，也往往不是直线上升而是表现为无规则的，弯弯曲曲的，甚至重叉萦回的现象。吴敬梓和曹雪芹对封建主义的批判，正是通过这种对人性的审视，对人的内在深层世界的开拓达到其目的的。

还应看到，在我们读《儒林外史》和《红楼梦》时，总有一种难以言传的味道，这是吴敬梓和曹雪芹对小说观念的另一种贡献，即他们在写实的严谨与写意的空灵交织的优美文字里隐匿着一种深厚意蕴：一种并无实体，却又无处不在、无时不有、贯注着人物性格、故事情节、挈领着整体的美学风格并形成基本格调的意蕴，我以为那该是沉入艺术境界之中的哲学意识，是作者熔人生的丰富的经验，对社会的自觉责任感与对未来美好的期望于一炉，锻炼而成的整体观念，以及由此产生的审美态度。他们能“贴着”自己的人物，逼真地刻画出他的性格心理，又始终与他们保持着根本的审美距离，细致的观察和冷静的描述以及含蓄的语气，都体现着传统美学中“静观”的

审美态度。一幅幅平和的不带任何编织痕迹的画面，给我们留下了一个个深刻的印象：它恬淡，同时也有苦涩、艰辛、愚昧。一个个日常生活中最常见和最微小的元素，被自由地安排在一切可以想象的生活轨迹中，这些元素的聚合体，对我们产生了强烈的、甚至是主要的影响，它使我们悲，使我们忧，使我们喜，使我们思考，使我们久久不能平静。这就是吴敬梓和曹雪芹在他们的小说中为我们创造的意境。这里显现出一个小说美学的规律——孤立的生活元素可能是毫无意义的，但是一系列的元素所产生的聚合体被用来解释生活，便产生了认识价值。《儒林外史》和《红楼梦》正是通过这种生活元素的聚合过程，使我们认识了周进、范进、匡超人、杜少卿，认识了贾宝玉、林黛玉、王熙凤和贾政，认识了生活中注定要发生的那些事件，也认识了那些悲剧产生的原因。所以，我们说，这两部杰作就是全凭着作者独特的视角，借助于生活的内涵，而显示出它们的不朽魅力的。

从我国小说的经典性作品《三国演义》、《水浒传》发展到《儒林外史》、《红楼梦》时期，我们可以明显地发现小说观念的变动和更新：往日的激情变为冷峻，浪漫的热情变为现实的理性，形成了一股与以往完全不同的小说艺术的新潮流。当然，有不少作家继续沿着塑造英雄、歌颂英雄主义的路走下去，但是，他们所塑造的英雄人物已经没有英雄时代那种质朴、单纯和童话般的天真。因为社会生活的多样化和复杂性已经悄悄地渗入了艺术创作心理之中，社会生活本身的那种实在性，使后期长篇小说普通人物形象一开始就有了世俗化心理、性格，人被扭曲的痛苦以及要获得解脱的渴望。这里，小说的艺术美学中的一个重要范畴——悲剧——的涵义，也发生了具有实质意义的

改变：传统中，只有那种英雄人物才有可能成为悲剧人物，而到后来，一切人物都有可能成为真正的悲剧人物了。

总之，在我国，小说经历了漫长的发展过程，而在最后，即小说创作高峰期，出现了《儒林外史》和《红楼梦》这种具有总体倾向的巨著，它们开始自觉地对人的心灵世界的探索、对人的灵魂奥秘的揭示、对人的意识和潜意识的表现，把小说的视野扩展到内宇宙。当然，这种对内在世界的表现，基本上还是在故事情节发展过程中、在人物形象塑造中、加强心理描写的。这当然不是像某些现代小说那样，基本没有完整情节，对内心世界的揭示突破了情节的框架。但是，对内心世界的探求、描写和表现，不仅在内容上给古代的小说带来了新的认识对象，给人物形象的塑造带来了深层次的材料，而且对小说艺术形式本身，也发生了极大的影响，这就是我国古代小说从低级形态发展到高级形态的真实轨迹。

流派纷呈：创作主体意识的强化

中国古代小说在其发展过程中，有不同体裁的作品产生，如六朝之志怪、唐之传奇、宋之话本、明清之章回小说等等，从而形成了中国古代小说特有的形态和类型。如果从文体角度来说，中国古代小说还可以分为古体的文言小说和近体的白话小说两大体系。如果从题材层面来看，中国古代小说又一直沿着志怪与言情两大主流而发展。至于从创作原则和写作手法上来看，中国古代小说已经逐步具有了近于现实主义的写实论和近

于浪漫主义的写意论。至于从小说样式、风格来看，我们还发现我国的古代小说品种繁多、五花八门，称得上流派纷呈。因此，从小说文化的视角来观照，中国小说流派在小说史的发展蔓延中，也呈现出鲜明的演衍之轨迹。

我国小说从魏晋南北朝就分成志怪和志人两大类。前者传写荒幻事体、鬼神灵迹；后者记述人生事体、人物言行；至唐，志怪的宗教色彩渐淡薄，但仍多逞奇猎异之笔。而值得我们注意的是，唐代小说中更重要的是注重写人物、故事的传记体作品，他们持着史家“信以传信，疑以传疑”的原则，来写当代的逸史传闻，这就把小说创作的路数大大拓宽了一步，它既承上又启下，把中国小说创作推向了一个新的高度。宋兴话本，促使通俗小说迅猛发展，而且出现了不同家数。至明清，章回小说空前发达，长篇巨制已蔚为大观。流派之迭起，乃使鲁迅据此在《中国小说的历史的变迁》一书中，列有“明小说之两大主潮”和“清小说之四派及其末流”两讲；这就在小说的“史”与“论”的研究中，科学地肯定了中国小说流派的生成、发展以及存在的价值。同时也为我们开辟了古代小说流派研究的道路。

我们认为，小说流派像诗歌、戏剧等文类的流派一样，是一种分类，一种概括，作为复杂的社会的和心理的、时代的和个人的精神产品，它既无法按生物分类那样理出纲门种属，又没有为研究者所公认的流派取舍标准。事实上，小说流派的划分标准，从来就是多元的：有的侧重于社会功能，有的侧重于题材层面，有的侧重于创作方法，有的则按文化类型和情感类型区分，等等。比如唐诗中的“山水田园诗”、“边塞诗”则明显侧重于题材层面；新乐府运动推重乐府诗观民风、贬时弊、谏

朝政的社会功能；而宋词的豪放派和婉约派则是从情感类型入手作出的区分。及至后来的“公安派”、“桐城派”又是依其文学主张和文学实践乃至作家籍贯加以考察而得出的结论。之所以如此，是因为文学由多种要素按一定结构组合而成，在具体的文学实践和文学作品中，它会根据各种需要而强化某一侧面，突出某一特征，呈现出文学本身的开放性、多元性。社会生活、文化背景、作家和文学传统因素各自具有丰富性多样性，使文学创作具有无穷无尽的组合变化，人们也正是从这无穷尽的组合变化中，概括出某些有普遍性规律性的征候，从而为某一文学流派作品命名的。

小说流派应是时代要求、文学风尚和作家美学追求几方面融合渗透而形成的结晶。在这里，作为创作主体的作家的美学追求是根本性的。所以，一般地说，在小说史上能体现出一种小说艺术流派的，往往有一个作家群，这个作家群是由一些在小说观念上创作风格上有着某种或某些共同追求的作家组成的，所以由作家而群体而流派，则是规律性地一再出现着的。

既然小说流派是一定社会历史时期的产物，是艺术风格相似的作家们在特定条件下自觉和不自觉的结合；既然流派的组成是以不同的作家在创作实践中显示出来的艺术倾向、风格相似为前提的，那么我们倒是可以借用现代小说家郁达夫说过的一段话来加以说明，他认为：“文学上的派别，是事过之后，旁人（文学批评家们）替加上去的名目，并不是先有了派，以后大家去参加，当派员，领薪水，做文章，像当职那么的。”事实正是如此，因为小说流派，特别是中国古代小说流派是属于艺术范畴内的一种文学现象，而不是一个政治范畴，也不是一种社团的组织形式。因此，在一定意义上说，中国古代小说流派

的形成是归属于那种不自觉形成的文学流派。他们还不曾在一个时期内形成具有自觉的艺术主张和艺术追求的作家群体和派别。他们在家数上可能各自擎出旗号，但谁也没在一个家数内部擎起类似流派的旗号，因此我们目前对古代小说的各个流派，只能看作是一种艺术实践的流派，而不是艺术理论的流派。

抛弃机械的切割，依据小说的多元性、开放性，对古代小说进行多元划分，并不意味对流派取舍标准可以随心所欲地采用和废弃，它是有着内在质的规定性的。所以，我们认为应当按照小说创作规律，把视点投诸三个方面：即题材、创作方法和艺术风格，并把这三个方面进行系统的有机的综合的考察，这样庶几可以使中国古代小说流派能在当代小说观念观照下得以显现其各自的特色。

这是因为：一、题材相同或类似的小说往往有某种共同的倾向存在，而且小说题材可以显示独特的艺术风格；二、对流派形成从根本上起作用的，往往是作家运用的创作方法。因为，小说流派和创作方法，有着较直接的关系。同一流派的作家往往采用同一创作方法来反映现实，不同流派的作家往往采用不同的创作方法来反映现实；三、艺术风格则是划分流派的基础；谈流派就一定要从风格上鉴别，因为小说的艺术风格是流派形成的渠道之一。在流派形成的过程中，艺术风格往往起决定性的作用。总之，从表现对象和表现方式两个相互联结的侧面去识别作家的异同，去考察流派的是否存在，这将是一个较为妥善和全面的方式。

现在我们不妨以中国小说史的一个重要发展阶段的宋元话本为例，把它作为流派的一个典型个案进行解剖和阐释，也许是有利于我们认识中国古代小说流派的各种特点的。

宋代文坛向以标新立异、思潮纷涌为特色，而宋之“说话”四家中的小说家又是群英汇聚、人才济济，于是乃使小说流派的萌蘖有了某种温床。中国小说史上早期流派的出现，是宋元话本对我国传统小说的一项重大突破，是小说意识觉醒的一个突出的标志。

不同的小说流派的存在是宋元小说史上的客观事实。宋元人的著述中曾有详略不同的记载。最早见于宋理宗端平二年（1235）灌圃耐得翁的《都城纪胜》“瓦舍众伎”条：

> 说话有四家：一者小说，谓之银字儿，如烟粉、灵怪、传奇；说公案，皆是搏刀赶棒及发迹变泰之事；说铁骑儿，谓士马金鼓之事。说经，谓演说佛书。
>
> 说参请，谓宾主参禅悟道等事。讲史书，讲说前代书史文传、兴废争战之事。最畏小说人，盖小说者能以一朝一代故事，顷刻间提破。

这是在“说话”艺术高度发展的基础上对“说话”各家的概括性说明，其中对“小说”一项则按题材提出了最早的分类法。耐得翁还着重指出“最畏小说人”，可见小说家是“说话”各家中技巧最高的一家。

又，南宋末年吴自牧所作《梦粱录》“小说讲经史”条说：

> 说话者，谓之“舌辩”。虽有四家数，各有门庭。且小说名银字儿，如烟粉、灵怪、传奇、公案、朴刀杆棒、发踪参请之事，有谭淡子、翁三郎、雍燕、王保义、陈良甫、陈郎妇、枣儿余二郎等，谈论古今，如水之流。

这里对小说家的分类与《都城纪胜》所载大同小异，它只是取消了小说中三大类的分类法，而将所列举的子目独立起来，成为七类，去掉了铁骑儿。

最有价值的是宋末元初人罗烨在其《醉翁谈录》："小说开辟"条对"小说"一项的题材及其流派分类提供的可贵材料：

> 说重门不掩底相思，谈闺阁难藏底密恨。辨草木山川之物类，分州军县镇之程途。讲历代年载废兴，记岁月英雄文武。有灵怪、烟粉、传奇、公案、兼朴刀、杆棒、妖术、神仙。自然使席上风生，不枉教坐间星拱。

这里，罗烨《醉翁谈录》的特点除了去掉发迹变泰一类，明确地把"小说"家按题材和创作方法分为八大类以外，而且分门别类，把八大类小说的名目列出，这就明显地比所有前出诸书更加确切，更加具有资料完备的说服力，可辨明以上各书所载宋代说话家数及小说流派分类不清之惑。更为重要的是，它还提供了小说理论上流派观念明朗化的信息。这种理论上的明朗化恰恰与宋元之话本流派杂然纷呈的奇观互为表里。且其中所列八大类的小说还有部分传本，有助于我们进一步了解宋人"说话"艺术中"小说"一项的题材内容。

《醉翁谈录》诸书对宋元小说流派的划分，明显地就是侧重于小说题材层面。根据小说题材内容的不同进行流派分类，是小说发展进程中合乎规律的现象。小说反映的对象是丰富多采的、万象纷呈的社会生活，这就决定了小说题材的多样性，而且由于每一个"说话"人所熟悉和注意的生活方面的不同，在

作品题材的分类基础上划分小说流派完全是合理的。小说史上出现的“家数”“门庭”和题材分类，在一定程度上反映了话本小说这个艺术部门发展过程的客观要求。

前人对宋元小说的流派分类包含合理成分，因为它能概括小说所反映的现实范围。但是，从当代小说美学意识和流派意识加以观照，这种分类法又是十分粗浅的。因为它从题材中抽去了思想因素，而任何小说和小说流派都是思想和题材的统一，忽视其中的一个因素，都不可能使我们了解一个流派的真实价值。必须看到，流派的形成，其原因是极复杂的，它固然与题材、创作方法、审美追求以及作家的创作个性、气质、经历以至地方色彩有密切的关系，但其中更内在的原因就是思想。内容不仅决定样式，内容在一定程度上也决定流派。从这一意义上来说，《都城纪胜》诸书从题材上划分小说流派仍属于小说流派观念的雏形期和萌芽层面。

另外，所谓流派，顾名思义，是处在不断流动、发展、变化中的。没有发展、变化的流派简直不可想象。就一个小说流派的生命过程来说，在不同的社会环境中，同一流派会有不同的命运；在同一社会环境中，不同的流派会有不同的演进过程。这是由于历史不断前进和发展，社会生活日逐变化和复杂，生活的各个方面都可能被写进小说，而且小说流派之间在交流中会不断调整自己、加强自己，所以流派的变异和重新组合划分也是必然的。因此，我们认为后世如晁瑮刻的《宝文堂书目》和钱曾刻的《也是园书目》不沿袭《醉翁谈录》诸书的小说流派分类法并非是一种前进的现象，而是采取了简单化的做法，根本放弃了流派的分类法，或笼统地把小说统称之为“词话”则不甚妥当。所以我们既反对轻率地缺少根据地任意乱划宋元小

说的流派，也不赞成无视小说流派，根本抹煞小说流派存在的诸种做法。基于以上的认识，我们认为，宋元小说大致可以归纳为四大流派，即写实派的社会问题小说、浪漫派的爱情小说、江湖派的豪侠小说和幻奇派的神怪小说。这样也就可以和鲁迅先生对明之小说的两大主潮与清之小说的四派及其末流相衔接。

总之，中国古代小说各流派在小说史上的地位、作用、意义是很不一样的，有些甚至是不可同日而语的。但既然作为流派，它们也必然会有各自的特点。对于我们来说，应像俄罗斯伟大诗人普希金所说："一切流派对于我都是一样的，都向我呈现出它的一切有利的和不利的方面。"①

古代小说民族风格的美学特征

中华民族的传统文学，有着灿烂辉煌的历史成就，而且历数千年而血脉不断，这在世界文学史上是蔚为奇观的。黑格尔在他的《历史哲学》中说："中国是特别东方的"，这个见解非常精辟。在我们看来，黑格尔揭示了这样一个事实：世界一些文明古国，如埃及、巴比伦、印度、希腊，都在世界文化史上留下了最初的辉煌篇章，为人类文明和进步开辟了道路。但在历史曲折的演变中，这些伟大的古代文化或是消亡、沉沦，或是曾经中断。唯有长期相对独立发展的中国文化，数千年绵延

① 《给〈莫斯科通报〉出版人的信》。

不断，与西方文化相比，具有特别鲜明的东方色彩。作为中国古典小说也是“特别东方的”，这是我们探索中国小说的艺术传统时应当特别注重的。中国传统美学和融合着这种美学的传统的小说艺术形式，是在一个与西方迥异的土壤上培植起来的。许多西方的美学范畴、美学概念未必完全适用于中国小说艺术。

关于中国古典小说的艺术传统和民族风格，究竟包含什么内容？不少小说理论家曾经作过有益的探讨，比如有一种比较流行的提法，“认为章回体是我们民族形式的长篇小说，笔记体是我们的民族形式的短篇小说；认为小说有头有尾，顺序展开，是民族形式，而不按顺序，拦腰开头，则是外来的形式。这些看法，相当普遍。”① 茅盾曾就这些看法提出过质疑。事实上“章回体”只是因为中国的长篇小说最早是从说话艺术的“讲史”一类发展而来的，如果它在早期的长篇小说创作中还起着情节结构的组合作用的话，那么，到了主要是文人创作的《儒林外史》和《红楼梦》里，所谓“章回”只不过是文字形态的遗留罢了。至于叙述上的有头有尾，层次分明，交代清楚，这只是总结了我国传统小说艺术的结构上的基本特点，它虽符合多数群众欣赏习惯，然而结构和叙述方式只是民族风格、民族形式中的一个方面，它不是艺术形式民族化的全部，甚至也不是它的核心。用“有头有尾、顺序展开”概括小说艺术形式的民族传统未必确切。

那么，什么是中国古典小说的艺术传统呢？当前有一些美学著作对中国小说的艺术传统美学特色和西方传统小说的异同进行过探讨，限于我们陋闻寡见，也限于本书的主旨，这里的

---

① 参看《茅盾文艺评论集》上卷 381 页。

探讨只限于和小说的艺术传统有比较密切联系的方面，即在小说艺术中主观与客观的关系上，在小说艺术对现实进行艺术加工的原则和方法上，以及由此而产生的艺术形象与生活（自然）形态的比差上，这就是传奇性、白描、传神和意境。这是一些烙印着民族特定历史精神生活的印迹，在长期发展的艺术传统中逐渐培植形成的。

中国古代叙事文学中的小说、戏剧，通称传奇。传奇者，以情节丰富、新奇，故事多变为特色也。中国小说的传奇性，正是传统美学在小说艺术中的一个突出的特征。传奇就意味着艺术对现实的把握中，摈弃那些普遍的平凡的生活素材，撷取那些富于戏剧性的生活内容，并以偶然和巧合的形态显现。这种艺术方法似乎更接近于西方的浪漫主义。虽然优秀的古典小说作品还是力图把握现实的某些本质方面，偶然和巧合中包含着必然性，人物的性格和丰富的社会生活面貌，在很大程度上通过曲折复杂的故事情节直接显现或间接暗示出来，而不倾向于对生活作如实的摹仿。情节的魅力在中国叙事艺术中往往比在西方叙事艺术中更受重视。如果拿我国古典小说的传统表现手法来和欧美各国古典小说相比较，人们不难发现，他们的小说是以写人为主，人中见事，擅长于追魂摄魄地刻画人物心灵变化的辩证法；而我们的古典小说则侧重于记事，事中见人，善于声情并茂地展示事物发展过程的辩证法。

中国小说自古以来便是密切联系群众的，它的形成是先言而后文，说书人面对听众，为要“粘人”，更加讲究情节的丰富和曲折，一个关子套一个关子，一个悬念套一个悬念。如果书情的结构铺排稍一松懈，听众一散神，兴味一低落，听众一起坐，局面便不可收拾。所以，以情节丰富和生动曲折而见长在

宋元“说话”艺人中已极为突出。“说话”人自豪而又不无夸张地说：“说收拾寻常有百万套，谈话头动辄是数千回”[1] 这种注重掌握丰富的情节和情节描写，把我国小说善于编织故事的技巧向前推进了一大步。明清以来，小说创作虽然逐渐脱离了说书艺术，却依然保持、发展着这一特点。它们很少有一览无余、看头知尾的毛病，很少有板滞枯涩的痕迹，不但故事的情节夭矫变幻，摇曳多姿，就是情节的一个片段，也往往笔圆句转，一波三折，极尽曲折之能事。清人但明伦在评《聊斋志异·葛巾》的情节技巧时有一段精彩的美学见解，他说：“此篇纯用迷离闪烁、夭矫变幻之笔，不惟笔转，直句句转，且字字转矣。文忌直，转则曲；文忌弱，转则健；文忌腐，转则新；文忌平，转则峭；文忌窘，转则宽；文忌散，转则聚；文忌松，转则紧；文忌复，转则开；文忌熟，转则生；文忌板，转则活；文忌硬，转则圆；文忌浅，转则深；文忌涩，转则畅；文忌闷，转则醒，求转笔于此文，思过半矣。”这里提出的“转”，显然有转折、回转和转变之意，正是指故事情节的曲折多变，这是掌握了小说艺术辩证法的深刻认识。总之，只有这样的故事情节，才能使听者和读者兴趣盎然，具有吸引人的艺术魅力。一览无余，在任何情况下与艺术欣赏心理都是格格不入的。

我国古典小说往往以“巧”取胜，最大限度地运用偶然来暗示必然，而不直接描写必然。这一点，充分显示了我国古代小说家的巧思。“无巧不成书”就是传奇性，它既肯定了小说需要虚构，又揭示了小说虚构本身的奥秘。作家“巧”的艺术表现手法运用得好，就能造成故事情节的回旋跌宕，“奇”与

---

[1] 见《醉翁谈录》。“收拾”和“话头”都是宋代“说话”人的特定术语。

"巧"的辩证统一，巧则奇，奇则巧，"奇"才能传，"巧"才能书。奇就是要有前人或别人笔下没有出现过的故事，敢于出"奇"制胜；"巧"则要有"山重水复疑无路，柳暗花明又一村"的情节结构。敢于寻找那富有表现力的偶然形式，去揭示作家所企图表现的生活必然性的内容，这就是偶然，是必然的偶然，意料之外是情理之中的意料之外，亦即奇得不悖情理，巧得事所必然。

从艺术上讲，巧的魅力是来自对生活矛盾的反映，也可以说，艺术上的巧合，是来源于生活的巧合，是生活矛盾饱和状态的一种反映形式，正因为这样，它给予听众和读者的艺术感受是极其强烈的，这是聪明的中国古代小说家把美感的民族传统贡献于世界艺术宝库的第一点。

古典小说把美感的民族传统贡献于世界小说艺术宝库的，除了传奇性，更为重要的是传神。古今中外，文艺创作共同的审美目标都是力求突破事物的外壳而把握事物的精神实质。丹纳在《艺术哲学》中就认为"艺术家为了表现重要的特征的东西，为此特征删节那遮盖特征的东西，挑出那些表现特征的东西，为特征的变质部分加以修正，对于特征消失的部分加以改造。"然而中国的传统美学思想更重视"体物传神"。被誉为"画妙通神"的东晋大画家顾恺之，"画人尝数年不点目睛，人问其故，答曰：'四体妍媸，本亡（无）关于妙处；传神写照，正在阿堵之中'"①，顾氏是主张以形写神的。汉代《淮南子》也曾反对过"谨毛而失貌"的画法。白居易对张敦简所画的动植物的评语是"形真而圆，神和而全"②，就是说它既达到形似，又

① 唐·张彦远《历代名画记》。
② 《白香山集》卷二十六《记画》。

达到神似。苏东坡也说："作画以形似，见比儿童邻"。这种艺术法则也渗透到我国小说艺术中了。当然同画论相比，在古典小说理论中论述形似、神似的少一些。但胡应麟已在称道《世说新语》"晋人面目气韵，恍然生动"，达到形神毕肖。又有托名李贽称赞《水浒传》第三回说："描画鲁智深千古若活，真是传神写照的妙手。"[①] 李渔对《三国演义》第十六回描写典韦与张绣军队死斗的批语是："摹写神勇令人惊心动魄"，"俱为典韦传神写照。"[②] 对于《红楼梦》善于传神写照，脂砚斋也有所评论，如第六回刘姥姥初见王熙凤时，凤姐头也不抬，"只管拨手炉内的灰，慢慢地问道。"脂批道："神情毕肖"，"此等笔墨，真可谓追魂摄魄。"同一回写贾蓉站在凤姐面前"垂手侍立，听何示下"，脂批道："传神笔墨足千秋。"[③]《红楼梦》之所以千秋弥珍，就在于它塑造人物艺术是"超以象外，遗貌取神"。这"神"，这"魂"就是隐藏在人们外貌背后的心理性格。只有让读者形象地看到人物的心理性格，才能产生神形毕露、姿态横生的艺术效果。二知道人的《红楼梦说梦》曾有赞语："盲左
马之书，实事传神也；曹雪芹虚事传神也。"这是切中肯綮之
鲁迅曾赞扬《儒林外史》的描写是声态毕作，洞见人物心肝
扬《世说新语》，"寥寥数语，立致通显"[④]；赞扬《水浒传
汉的评名，"正如传神的写意画，并不写上名字，不过寥寥
而神情毕肖。"[⑤] 综观所述，传神具有以下几项原则：在
物的运动和人物的行动中，把握自然的优美的旋律和人

① 《李卓吾先生批评忠义水浒传》第二回总评。
② 《李笠翁批阅三国志》。
③ 永忠《因墨香得观〈红楼梦〉小说吊雪芹三绝句》。
④ 《且介亭杂文二集·六朝小说和唐代传奇文有怎样的区别》。
⑤ 《且介亭杂文二集·五论"文人相轻"——明术》。

格，切忌停滞呆板的涂抹改描；行文力求简洁明晰，英爽明畅，神韵飞扬。在这里，抓住事物最带本质特征的原则是一个根本原则，是贯穿其余、支配其余的原则，因为正如歌德所说："显示特征的艺术是唯一真正的艺术"①。忽视了特征，也便是忽视了真实性，传神手法便成了架空。茅盾在总结中国文学的民族形式时说，人物形象塑造的民族形式"是粗线条的勾勒和工笔的细描相结合。前者常用于刻画人物的性格，就是使得人物通过一连串的事故，从而表现人物的性格，而这一连串的事故通常都是用简洁有力的叙述笔调（粗线条的勾勒），很少用冗长的细致抒情的笔调来表达。后者常用以描绘人物的声音笑貌，即通过对话和小动作来渲染人物的风度。"② 我们认为这是我国古典小说达到传神境界的主要途径。总之，中国古典小说对我国传统的传神手法的卓越贡献，在于最善于抓住客观事物的本质特点和人物的精神气韵，把最厚实的生活真实感和最深刻的思想力带进这个最讲究神清气爽、迁想妙得的艺术领域，而且达到了毫不着力、天然浑成的境界。

怎样才能使作品通向"传神"的艺术彼岸？"白描"就是其
也很重要的"桥"。古人云："白描入骨"，"白描追魂摄
正是道出了白描手法的妙用，说明了精粹的白描手法总
神联系在一起的。白描与传神的统一，即所谓"体物传
我国一种传统小说的审美目标。"白描"这个词儿，起
古代的"白画"，在花卉画和人物画中有着广泛的运用。
线勾勒，不加彩色渲染，寥寥数笔，描摹对象，以求

《德国建筑》。
茅盾文艺批评集》上卷第383页。
竹坡《金瓶梅》批语。

达到栩栩如生的效果。一些文学大师吸取了古代绘画的白描法，在运笔艺术上笔触简洁、凝练，形象地描绘人物的音容笑貌的特征，有意识地留下某些空白来启迪读者的艺术想象，从而在含蓄的意境中完成对人物的艺术描绘。古典小说艺术家则创造性地把绘画白描运用于叙事性的文学创作，并达到了完臻的程度，其内涵与绘画大致相同。对“白描”的真谛，鲁迅先生作了这样的概括：“‘白描’却并没有秘诀。如果要说有，也不过是和障眼法反一调：有真意，去粉饰，少做作，勿卖弄而已。”[1]这里说出了两级意义：第一级意义是，白描要求明快、简洁、不拖泥带水，具有单纯美；而第二级含义则是不仅简洁和明晰，而且真切和微妙，显出一种黑白对比的力量美。这就要求小说家对生活有透彻的观察和对传统艺术有精到的修养。鲁迅先生对我国古典小说中的白描手法是极为欣赏的。在《中国小说史略》第二十一篇讲到《醒世恒言》第九卷《陈多寿生死夫妻》时，高度评价了“其述二人订婚及女母抱怨诸节，皆不务装点，而情态反如画。”小说全文九千余字，取材于明人笔记，原文仅一百一十三字，而原文无一字写到女母抱怨，纯是拟话本作者根据自己丰富的生活知识加以敷陈补充的，“所写皆近闻，世态物情，不待虚构”，只写人物的言语行为，不作任何点染，而柳氏的撒泼，朱世远的懦弱，朱多福的羞怯，都声态并作，逼真生动。因为朱陈两家，作了一世棋友，才订下了儿女亲家，所以柳氏拿着棋盘棋子发泄这一笔，抓住了人物关系的契机，抓住了各种矛盾的纠结点，一笔揭开，使局中各个人物的心理都发生微妙的反应，不直接描写心理活动而各人的肝肺悉见。因为

---

[1]《南腔北调集·作文秘诀》。

写得简洁，世态便直观地呈现在读者面前，不为任何冗调所隔断，兼简洁明晰之长，备朴素与优美之妙。

古典小说的白描，并不是简单的直观形象的影写，它是用简洁、精练的文字，通过粗线条的大笔勾勒和工笔细描相结合手法，赋予人物以可感的外在形态，为揭示人物的性格、气质、感情提供血肉之躯。这种形貌白描多着墨不多，然而却做到了“笔精形似”(张九龄语)，能将人物肖像描绘得极为传神，如雕塑般立体地呈现于读者眼前。比如《水浒传》开头不久写九纹龙史进，所用白描手法极为精彩：

> 只见空地上一个后生脱膊着，刺着一身青龙，银盘也似地一个面皮，约有十八九岁，拿条棒在那里使。

在这里，作者运笔简练，显示了作者笔底的功力。他极简省地勾勒了一个人物的侧影，然而这一白描手法却点出了人物的神韵风貌，给读者留下了一个英气勃勃、好动、逞强的少年英雄的印象，这个人物形象的肖像描绘，不仅富有质感，而且具有韵味。

白描是一种写意，因此，古典小说对人物形象的勾勒，常常是写意人物形象的主要特征，以虚带实，造成一种艺术空白，给听众和读者以想象、联想的余地，来补充形象的全貌。就这一点来说，《金瓶梅》中的白描艺术是非常出色的。如被许多研究者所称道的第一回应伯爵和谢希大到西门庆家，西门庆怪他们好几日“通不来傍个影儿”，应伯爵便向谢希大道：“何如？我说哥要说哩！”因对西门庆道：“哥，你怪的是，连咱们也不知道成日忙些什么。”过了几天，西门庆、应伯爵十几个人在玉皇

庙结拜兄弟。西门庆提出应伯爵岁数大，要应伯爵居长，应伯爵伸着舌头说："爷可不折杀小人罢了！如今年时，只好叙些财势，那里好叙齿？"这真是传神写照，难怪张竹坡批道：

> 描写伯爵处，纯是白描追魂摄影之笔。如向希大说："何如？我说"，又如伸着舌头道"爷"，俨然纸上活跳出来，如闻其声，如见其形。（第一回回首总评）

《金瓶梅》最成功的人物塑造是潘金莲，运笔也纯用白描，如第三十回写李瓶儿临产，吴月娘等人都到她房中看望。潘金莲因妒生嫉，把孟玉楼拉出房间说："爹啱啱！紧着热剌剌的，挤了一屋子的人，也不是养孩子，都看着下象胎哩！"孙雪娥听见李瓶儿生孩子，慌慌张张走来观看，险些被台阶绊了一跤。潘金莲看见便对孟玉楼说："你看！献勤的小妇奴才！你慢慢走，慌怎的？抢命哩，黑影里绊倒了，磕了牙，也是钱。养下孩子来，明日赏你这小妇一个纱帽戴？"如此准确逼真的语言，如此出色精粹的文字，只能有《红楼梦》中王熙凤的语言方可与之媲美。它们都是形神兼备，以形写神的典范。难怪张竹坡评点到这里时也不能不惊叹地说："白描入骨"呵！

因此，我们说中国古典小说把美感的民族传统贡献于世界的小说艺术宝库里的还应有白描手法的单纯美。这绝非过誉之词。

意境是中国诗歌艺术的基本的审美范畴，对于小说艺术来说，它又是白描和传神艺术的完整化，是诗对小说的积极渗透。

我国是一个有着"诗国"之称的国度。自《诗经》、《楚辞》而下，我国诗歌已有数千年的历史，其他文学艺术，无不

得到诗的滋养，它的触角伸向各个艺术领域。唐代是个诗的朝代，我国诗歌意境大规模地渗入小说机体也始自唐代。这种渗入，决不仅表现在唐人传奇中，因为"行卷"要见"诗笔"，并有大量的诗篇穿插其间，而主要的是表现在作品中有着完整的诗的气韵。鲁迅早就对传奇的"文采与意想"予以注视，他认为唐传奇"文笔是精细、曲折的，至于被崇尚简古者所诟病；所叙的事，也大抵具有首尾和波澜，不止一点片断的谈柄。"[①] 这里指明了唐传奇中的意境有两个特点：一是有波澜起伏的诗的旋律，二是有完整的艺术意蕴，是一个艺术的完整体。比如我们读元稹的《莺莺传》，人们都可以从元稹那种富于感情的笔触下感受到爱情的音乐和爱情的诗。正是从莺莺那颗心里所颤动出来的爱情旋律，才使我们看到了莺莺的纯真和热切。尤其是小说里莺莺给张生的信，真是沁人心脾，动人心弦。莺莺用饱含真情的语言，表述了她内心里的一切，她没有去压抑自己的感情，也没有抑止自己的泪水，她的心声如万斛清泉，随地涌出，自然真切，读来就如同一首深沉哀怨的诗，使人如溶进那感情的海洋之中，情随波涌，思乘风驰。鲁迅认为，中国诗的意境对小说的渗透是有积极意义的，"藻思横流，小说斯灿"[②]，便是对这一点的充分肯定。

唐人传奇的文采和意想，唐人传奇的内涵的浓郁和诗的意境，在中国优秀古典小说中得到充分的继承和创造性的发展。其中最深最浓的，可以称为"诗小说"或"小说诗"的就是伟大的诗人、小说家曹雪芹的《红楼梦》。全书以诗为魂，构成了特有的诗的意蕴。作者长于写生活中的普通人，在他们平凡的生

① 《且介亭杂文二集·六朝小说和唐代传奇文有怎样的区别》。
② 《〈唐宋传奇集〉序例》。

活命运中，发掘质朴的诗意，他同情人生的普遍苦难，又不止于一般感慨，以达到认识的目的。众多的"红学"研究者已经深刻地指出了：在《红楼梦》里，曹雪芹往往把环境的描写紧紧地融合在人物性格的刻画里，使人物的个性生命能显示一种独特的境界。环境，不仅仅起着映照性格的作用，而且还具有强烈的感染力，作者把人物个性的特点、行动、心理活动和环境的色彩、声音融合在一起，构成一个情景交流的活动着的整体。最突出的，当然是环绕着林黛玉的"境"与"物"的个性化的创造。大观园的良辰美景，潇湘馆的凄清的氛围，几乎都是通过林黛玉情绪心理的感受来表现的。即使是景色的描写，也都渲染着、渗透着林黛玉的情绪、心理、个性的色调和气质，仿佛都是有林黛玉一样的哀婉忧伤的悲剧性格。由此可以看出，中国古典小说的民族美学风格，发展到《红楼梦》，已经呈现为鲜明的个性、内在的意蕴与外部的环境，相互融合渗透为同一色调的艺术境界。总之，在这里是"情与意会，意与象通"，具有了"象外之象"和"味外之旨"，这是主客观结合，虚实结合的一种诗化的艺术形象及其艺术联想。所以我们认为，得以滋养曹雪芹的文化母体，是中国传统丰富的古典文化，对他影响最深的，不仅是文学的、美学的、哲学的，首先是诗的。

在我们分析问题时，把白描、传神和意境分别加以论述，以便判明它们的区分和递进性。其实，在优秀的作品中，它们是互相联系、互相渗透，结合成统一的艺术机体的。没有白描和传神的手法，采取繁缛、堆砌和艰涩的敷陈叙事，是很难甚至是不可能产生浓烈的诗的意境美的；而离开意境的完整体，白描和传神的手法也会流于肢裂。我国优秀的杰出的小说作品，之所以能以小见大，言有余而意无穷，具有巨大的艺术诱导力，和

它简洁、明晰、形神兼备的描写手法有着密切的关系，也和诗的意境的令人沉醉的感染力，令人遐想的引发力有着深刻的关系。意境之深，正是中国古典小说的优秀传统，或者说是我们民族艺术传统的最卓越的特点之一。

总之，中国古典小说的形式美体现着一种独特的、内在的民族精神韵致，这是十分宝贵的。当然，民族风格和其它事物一样，也是在不断发展着的。作为小说家，既是在创作，也是在发展。在中国小说史上，每一件真正称得上是艺术品的，都在民族风格的发展史上有着一席之地。从这方面看，众多优秀的古典小说留下的印迹都是光彩夺目的。

自成格局的小说理论批评

中国小说理论批评是自成格局、独标异彩的。散见于明清小说里的序、跋、评、叙、述、引、题辞、凡例、读法、导语、自记中的关于小说创作的论述，就如零金碎玉，营造成中国小说理论批评的主要框架。它并不像“正规”理论文字那样有条有理，但却能评出许多大块文章所说不到的精妙之处，而且提出了一系列在它们之前的理论著作所没有提出过的更为丰富复杂的课题，体现了我国传统美学和文艺理论的新突破。

在序跋方面以明清两代的审美价值最高，或序自己的作品，或序他人之小说，如冯梦龙、凌濛初、蒲松龄等人，在小说的地位、社会功能和审美经验方面提出了很多新概念，发表了许多卓然不群的好见解。冯梦龙在“三言”的各篇序中，都一致

强调了小说的社会教化作用。在署名“绿天馆主人”的《喻世明言·序》中说，好的小说能使“怯者勇，淫者贞，薄者敦，顽钝者汗下，虽小诵《孝经》、《论语》其感人未必如是之捷且深也”。他重视小说，认为它所以能吸引人的原因是它的艺术感染力和它的激动人、影响人心灵的作用。在《醒世恒言·序》中，除了强调小说的教化作用之外，甚至还把小说的意义提高到可为有国者借鉴，即“为六经国史之辅”，“以醒天之权与人，而以醒人之权与言”。同那种把小说当作雨窗寂寞、长夜无聊的消闲解闷的传统观念相悖，他公开为自己的小说选集命名为《喻世》、《警世》和《醒世》。用冯梦龙的话说：“明者，取可以导愚也。通者，取其可以适俗也。恒者习之而不厌，传之而可久。三刻殊名，其义一耳”[①]很明显，冯氏是想通过小说来劝喻世人，警戒世人，唤醒世人的。当然，今天看来，这些说法是过分地夸大了小说的社会作用和社会效果，不免失之偏颇。但他提出的却是属于具有反封建正统思想的为人生而艺术的理论。明清通俗小说家们多以小说为劝善惩恶的工具，或者把小说作为战斗的武器。《说呼全传·序》说：“小说家千态万状，竞秀争奇，何止汗牛充栋。然必有关惩劝扶植纲常者，方可刊而行之”。这是一种强调小说的社会效果的见解。

明清小说家还在表现方法上发表了很多创见。比如在虚与实的辩证关系上，《说岳全传·序》中就说得合情合理。他认为：“从来创说者，不宜尽出于虚，而亦不必尽出于实。苟事事皆虚，则过于诞妄，而无以服考古之心。事事皆实，则失于平庸，而无以动一时之听”。这就使虚实既各有分寸，又都以表现思想主

① 可一居士《醒世通言·序》。

题为依归。

其他如为《金瓶梅》写叙的欣欣子，在通俗化的小说理论方面也是有贡献的。他特别重视小说语言的通俗性，认为："虽市井之常谈，闺房之碎语，使三尺童子闻之，如饫天浆而拔鲸牙，洞洞然易晓。"通俗化作为小说的品格，早在宋元时代的说话人就曾有过高见，所谓"话须通俗方传远，语必关风始动人"。通俗成为话本及以后明清小说流传的决定性条件之一。

明清两代的小说理论批评家非常注意"读法"。几部大书在序跋、评点等之外，往往特列"读法"冠于卷首，开宗明义地给读者以指点。"读法"大多包括以下内容：明确全书意旨，作提纲挈领式的读书指导，独具慧眼的艺术鉴赏和深有体味的读书经验。纵观几部名著的"读法"，大多言简意深、启人心智，往往能体现评论者的政治思想、社会意识和审美经验。这是一种别开生面、引人入胜有启发性的小说理论批评形式。比如张竹坡《批评第一奇书金瓶梅读法》，就明确指出："《金瓶梅》不可零星看，如零星，便止看其淫处也，故必尽数日之间一气看完，方知作者起伏层次，贯通气脉，为一线穿下来也"。张氏所谈是要求读者对全书进行整体把握，不可一味猎奇，这对读者正确领悟《金瓶梅》的审美价值是大有裨益的。当然，"读法"中的迂腐之论和牵强附会以及不是从审美角度进行"指点"的也颇多，这里就不一一加以评骘了。

小说评点是中国古代小说理论批评的主体部分，也是中国古代小说美学的主要形式，为别国所罕见。

小说评点是我国古代典籍评注形式和文学批评方式在小说理论领域里的运用和发展。评点本意是评点和圈点。古人读书对在自己认为精彩之处加以圈点，或因有所感，随手记下，撮

要钩玄，点睛取髓，乃至借题发挥。唐代即有诗文评点，至宋，一些学者先后评点了不少诗文，作为文章作法之典范刊行成书，如吕祖谦的《古文关键》，楼昉的《古文诀》，真德秀的《文章正宗》，方回的《瀛奎律髓》等。钱钟书先生在《管锥编》谈及陆云的《与兄平原书》，谈到了“评点”这一独特形式。

> 陆云《与兄平原书》。按无意为文，家常白直，费解处不下二王诸《帖》。什九论文事，着眼不大，着语无多，词气殊肖后世之评点或批改，所谓“作场或工房中批评”(Workshop criticism)也。方回《瀛奎律髓》卷一〇。姚合《游春》批语谓“诗家有大判断，有小结裹”；评点、批改侧重成章之词句，而忽略造意之本原，常以“小结裹”为务。苟将云书中所论者，过录于机文各篇之眉或尾，称赏处示以朱围子，删削处示以墨勒帛，则俨然诗文评点之最古者矣。[1]

这里，钱先生所论述的，就是最早的评点的方式。

在我国开小说评点先河的是刘辰翁评点《世说新语》。明人许自昌《樗斋漫录》在谈及李贽的小说评点时，即指出刘辰翁为小说评点的开山祖。至晚明李贽、叶昼定型，经金圣叹、毛宗岗、张竹坡、脂砚斋、冯镇峦、但明伦等批评家发扬光大，遂成为中国小说理论批评中一种独特的文学批评和审美鉴赏的方式。

小说的评点包括回批、眉批、旁批、双行夹批等等。评点

---

① 钱钟书《管锥编》第4册第1215页，中华书局1979年版。

内容大多为对作品思想内容的评判发挥和对小说艺术的研究，更侧重于对小说艺术创作规律的探讨。小说评点的最重要的特色是通过审美鉴赏，锲入心灵的新的路数。它更注重批评的个性的表现，直观、即兴的意味也更浓。由于理论批评和审美鉴赏结合得相当紧密，所以审美主体对客体的观照就呈现出绚烂多姿的个性光彩，通过这面透镜显示出来的评点世界充满着活力和灵气。读者从评点者的慧心的点拨中驰骋想象，很容易与评点者在艺术生命的搏动中产生共鸣，审美情趣上的沟通，并获得充分的领悟。这就是袁无涯所说的："通作者之意，开览者之心也。于一部之旨趣，一回之警策，一字一句之精神，无不指出，使人知此为稗官史笔"①。这就需要评点者具备十分真切的艺术感受，深厚的艺术修养和穿透力极强的剖视能力，有人带着偏见斥小说评点为"八股文法"，就在于他不能理解小说评点家（当然，这里指的是那些可以称之为优秀的杰出的小说理论家们）的判断，既有智性的推理活动，也有感性的直观活动，不了解他们具体深微的审美感受，自然就难以透彻地理解他们艺术判断、小说主张，从而无可避免地湮没小说评点的最有生气的、丰赡而精深的审美内涵。

总之，如果我们把小说的序、跋和评点组合起来，那么，我们即会发现，中国小说的理论批评的自成一家的格局，已经很好地把审美心理、审美创造、审美欣赏等一系列小说美学上的问题几乎都涉及到了。李贽、叶昼、金圣叹、脂砚斋和但明伦的小说评点中议论纵横，警句迭出，他们触及到许多艺术辩证法，比如，真与假，情与理，形与神，虚与实，主与客，分与

① 《忠义水浒全传发凡》。

合，起与落，伸与缩等等。

在中国小说理论批评中，“逼真”是评价小说的最基本的标准之一。在小说评点中，随处可见诸如“情状逼真”、“情事逼真”、“语与事俱逼真”、“小小情事都逼真”等批语。此外与“逼真”属同一美学范畴的是“传神”、“摹神”、“追魂摄影”、“化工肖物”等概念，它们都是指艺术的真实。因此，在古代小说理论批评中的“真”有两种涵义，即第一种“真”是指生活真实，所谓“真有其事”，就是这种真；第二种“真”是指艺术真实，它是典型化所要追求的目标，所云之“逼真”，“真情”即这种“真”。同时，与“真”相对的概念的“假”也有两种不同的涵义，一种“假”是相对生活真实而言，它是典型化所要求的“假”；一种“假”是相对艺术真实而言，是艺术虚假或虚假的艺术。托名李贽对《水浒传》第十回所作的回末总评：

> 《水浒传》事节都是假的，说来却似真的，所以为妙，常见近来文集，乃有真事说做假事者，真钝汉也，何堪与施耐庵、罗贯中作比。
>
> 《水浒传》文字原是假的，只为他描写得真情出，所以便可以与天地相终始。即此回中李小二夫妻两人情事咄咄如画，若到后来的混天阵处都假了，费尽苦心亦不好看。

这里所说的“假”，便是指小说中的人物和事迹，它们相对生活真实来讲，当然是“假”的；但《水浒传》的妙处，在于它又能把这些“假”的写成“真”的。所以“《水浒传》事节都是假的”，“《水浒传》文字原是假的”，就是相对生活真实的“假”，这就“假”得好，“假”得真。至于“若到后来，混天阵

处，都假了，费尽苦心亦不好看”。这就是说它完全背离了生活真实和艺术真实的美学原则，因而毫不足取了。

虚与实，也是小说评点中经常运用的一对概念。这里讲的虚实是指虚笔和实写的关系问题，而不是历史演义小说中典型化的虚构和历史真实性的关系问题。小说评点中谈虚实辩证法的不算少，例如金圣叹在《水浒传》第二十七回“武都头十字坡遇张青”的批语中说：

> 张青述鲁达被毒下，忽然又撰出个头陀来，此文章虚实相间之法也。然却不可谓鲁达一段是实，头陀一段是虚。何则？盖谓鲁达虽实有其人，然传中却不见其事；头陀虽实无其人，然戒刀又实有其物也。须知文到入妙处，纯是虚中有实，实中有虚，联绾激射，正复不定，断非一语所得尽赞耳。

虚从于实，附丽于实，运用虚的目的乃是为衬托和表现实。因此，虚实必须辩证地结合起来。毛宗岗在《三国演义》第五十一回总评中说：

> 当周瑜战曹仁之时，正孔明遣将取三城之时，妙在周瑜一边写实，孔明一边写虚，又妙在赵子龙一边在周瑜眼中虚写，云长翼德两边，在周瑜耳中虚写。此虚实之法。

毛宗岗在第二十回总评中也说：

> （董承、马腾）前之救驾是实写，而后之救驾是虚谈；

> 前之受诏用虚叙，而后之受诏用实写，一虚一实，参差变换，各各入妙。

《三国演义》确实深得“叙事虚实之法”，也确实做到了“一虚一实，参差变换，各各入妙”。像赤壁战后，周瑜、孔明与曹兵进行了一连串的战斗：周瑜与曹仁之战是实写，赵云袭取南郡是半虚半实，张飞袭取荆州则是虚写，关羽袭取襄阳也是虚写，而且都是同时进行的。而作者或虚或实，或半虚半实，都叙写得很生动自然，神出鬼没，确实是妙不可言。

《聊斋志异·侠女》写侠女室飞利剑，使一白狐身首异处，但明伦在评析时说：

> 报仇是本文正面，剑术是报仇实迹，正面难写，而实迹又不可不写。乃于此处借狐以写匕首之神异，后之杀仇取头，只用虚写便足。

小说避开了正面写侠女如何杀人，而是采用了虚写：“夜将半，女忽款门入，手提革囊，笑曰：‘我大事已了，请从此别’”。这样写既节省笔墨，避免直露，能留给读者以发挥想象的余地，而且也可以产生实写的艺术效果。因为前面铺写了侠女如何杀狐，读者对她高超的剑术已有领教，这就是但明伦所说的实迹。以实衬虚，以虚代实，虚实相间的表现方法，能使文章腾挪多姿。

以上问题都触及到小说创作的内部审美规律，因此颇具审美理论价值。

小说评点派的重要贡献还在于他们开始注意提炼、归纳和总结小说创作与具体艺术表现方法的一些“法”。中国诗论、文

论就好谈章法、文法。杜甫诗句云："佳句法如何？"[①] 批评家时常以"法"这个概念笼统地指称艺术创造中的技巧。其实，按严格意义来说"法"并不就是艺术创作中的技巧。"法"只意味着作家创造某种文学的形式时所依据的法则、规矩和程式。王世贞说："首尾开阖，简繁奇正，各极其度，篇法也。抑扬顿挫，长短节奏，各极其致，句法也。点缀关键，金石绮彩，各极其造，字法也"[②]。这里指的就是诗人的技巧方面艺术能力的高下，也就取决于他对这些法则、规矩和程式的掌握。

至于小说评点中提出的"法"，一般都认为是总结小说创作的文法。章法始自金圣叹，近年有的专家在研究《新刻绣像批评金瓶梅》的评点时，认为冯梦龙首先开始了总结小说创作技法[③]。冯氏明确提出了小说创作的"躲闪法"和"捷收法"。除了这类直接指出文章之"法"外，还有一些未明说是什么"法"，但实际上已经点到，再由后人标明的，如第十回、第七十三回所评的"绵里裹针"、"绵里下针"的"妙法"，就是后来金圣叹所说的"绵针泥刺法"；第十、二十二、六十一回等评的"线索之妙"，"映照得妙"，"针密如虱"等，就引出了金圣叹的"草蛇灰线法"等等。可见《新刻》批评者确是我国小说批评史上总结创作之法的一个先行者[④]。

金圣叹在前人的开拓下总结了《水浒传》的十五种技法："倒插法"，"夹叙法"，"草蛇灰线法"，"大落墨法"，"绵针泥刺法"，"背面敷粉法"，"弄引法"，"獭尾法"，"正犯法"，"略犯

① 《寄高三十五书记》。
② 《艺苑卮言》。
③ 《金瓶梅评注》第 396 页。
④ 《金瓶梅评注》第 397 页。

法”，“极不省略法”，“极省略法”，“欲合放纵法”，“横云断山法”，“鸾胶续弦法”[①] 等。脂砚斋在评点《红楼梦》时提出的作法不下数十种，其中有“反衬法”，“指东击西，打草惊蛇法”，“回风舞云，倒峡逆波法”，“由远及近，由小至大法”，“虚敲旁击，反逆隐回法”，“三染法”，“进一步法”，“退一步法”，“金蝉脱壳法”，“反点题法”，“避俗套法”，“倒卷帘法”，“皴染法”，“避难法”，“暗透法”，“转叠法”，“层峦叠翠法”，“背面敷粉法”，“重作轻抹法”，“横云断岭法”，“云罩峰尖法”，“三五聚散法”，“偷渡金针法”，“一击两鸣法”，“岔法”，“虚敲实应法”，“突然法”，“伏线法”，“将繁改简法”等等。但明伦在评点《聊斋志异》时又总结了“反逼法”，“挪展法”，“暗点法”，“转笔法”，“遥对法”，“钩连法”，“双提法”，“以叙为提笔，以闲笔为伏笔法”，“先断后续法”，“叙次忽断忽续法”等等。其他一些小说评论家也提出了不少“法”，如“借树开花法”，“水中吐焰法”，“突阵法”，“火里生莲法”等等。

上面所提及的这些技法，有一些总结得并不十分科学，其涵义也不十分明确，即使真的掌握了这些技法，也不见得就能写出小说。但是，他们仍然给我们一些重要启示，即从总结出的各种技法就可以看出小说创作发展到成熟阶段已经有“法”可循了。

中国小说评点中所提到的各种技法、章法大多是就人物性格审美化问题和情节的审美因素加以多角度探讨的。

首先在人物性格的审美化问题上很多小说评点家都提出了新的看法和见解，他们已经在更深的理论层次上探讨人物性格

---

① 《读第五才子书法》。

和形象塑造了。人们都知道“性格”作为一个明确的审美概念，最早提出者是金圣叹，他说：“《水浒传》写一百八个人性格，真是一百八样。若别一部书，任他写一千个人，也只是一样，便只写得两个人，也只是一样”。但是，如何完成真正的性格塑造却需要技巧，这里就涉及到很多“法”了，如略貌取神、以形写神，而其中像“三染法”和“皴染法”就是使人物立体化的途径。形象和性格的塑造不是一次完成的，它需要多侧面、多层次地逐渐显示。这一点在长篇小说的人物性格创造上就显得更为突出，更为重要。《红楼梦》写人物大多是先作概括性的介绍、点染，使之初具轮廓，然后反复皴染，使之逐渐丰富和明晰。脂砚斋评《红楼梦》第二回就指出：

> 此回亦非正文，本旨只在冷子兴一人，即俗语所谓冷中见热，无中生有也。其演说荣府一篇者，盖因族大人多，若从作者笔下一一叙出，尽一二回不能得明，则成何文字。故借用冷子兴一人略出其大半，使阅者心中已有一荣府隐隐在心，然后用黛玉宝钗两三次皴染，则耀然于心中眼中矣，此即画家三染法也。

至于《红楼梦》中王熙凤性格的塑造更是通过多次的皴染和勾画，逐渐使人物由远及近，逐渐丰满和立体化的。

中国古典小说在性格和形象塑造上有一个极鲜明的特点，即注重形象造型的对比性。形象对比作为一种艺术手法是极简单的；但是，它在认识上确有很大功能。大反差的两极化的形象参照对比，会使人的认识发生突变，从静止、渐进的状态中跃进到一个新的质的境界中。这种反差当然不是外部形态造型

的比较，而是一种性格力量的撞击，目的是要造成一种情绪，一种态势，一种留给听众和读者的思索。

中国小说善于强化对比，在对比的选择上有意识地寻找两极形象碰撞的交叉点、戏剧冲突的交叉点。所以，形象性格的对比的特点是以小说的情绪为内涵的，这种对比艺术在中国小说章法上有正衬法和反衬法。毛宗岗在《三国演义》第四十五回回首总评中说：

> 各有正衬，有反衬。写鲁肃的老实，以衬孔明之乖巧，是反衬也。写周瑜乖巧，以衬孔明之加倍乖巧，是正衬也。

衬托不能以牺牲对立的一方来达到目的。作为对正衬法的审美功能的弥补，便有反衬法。金圣叹称之为“背面敷粉法”。“背面敷粉法”是在突出某一方的过程中，无意使另一方的性格得到突出。说它是“无意”，说的是不着意用笔墨，而是指在突出对方中对自身的反突出。总之，中国古典小说人物塑造中的对比手法，正是如此表现的，它的主题意向非常明确，即要通过是非、真假、美丑、新旧等不同观念、不同文化层次的冲突，做到人物性格化的。

重视情节的审美因素，是中国小说理论批评的重要特点。金圣叹、毛宗岗、但明伦等人用一系列概念来说明小说情节、结构的章法。这些情节章法显示出对于现象的独特把握，其中不乏情节规律的揭示。

在诗歌和音乐中，重要诗句和旋律的重复，是使结构完整的一种常见的手法，能造成回环往复的美。而在小说中，情节的简单重复却往往会造成雷同。但是，中国古典小说却偏要于

险处取胜，有意使情节重复，同时，在重复中写出不重复，古代小说评论家称之为“犯中见避”。

“犯中见避”的情节在古代小说中有很多成功的例子。大体有两种：一种是主角不同，如《三国演义》里多次写火攻，《红楼梦》里多次写生日等；一种是主角相同，如《三国演义》里的刘备三顾茅庐，诸葛亮七擒孟获等，《西游记》里的孙悟空三打白骨精，三调芭蕉扇等，《红楼梦》里的刘姥姥三进荣国府等。这种“犯中见避”的艺术功力，表现最突出的是《水浒传》中的“三打祝家庄”。第一次，因缺乏调查研究，宋江又操之过急，孤军深入，结果陷入敌人的埋伏之中，遭至失败；第二次，因为还没有拆散扈祝联盟，兼之指挥失当，“一味苦战”，结果落了个“不得便宜，急急赶出村口来”；第三次终于胜利。这是因为盘陀路摸清，又以俘获扈三娘作为人质，彻底搞掉了三庄联盟，再加吴用巧施“里应外合”之计，终于打破了祝家庄。“三打”情节上是“犯”中有“避”，在具体描写上各显差异，这是“避”。唯其有“避”，才充分地表现了军事斗争的千变万化的复杂性，方能去掉板滞乏味的毛病，而呈现出跌宕回旋之魅力。所以避中的犯，变化中的重复，不是简单的“再来一次”，而是一种辩证的、更高层次的重复，这是避与犯二者之间相互运动的艺术辩证法的最好体现。

金圣叹在评论中还把“犯”具体分为“正犯法”和“略犯法”两种。前者如武松打虎后，又写李逵杀虎，又写二解猎虎；潘金莲偷汉后，又写潘巧云偷汉；江州城劫法场后，又写大名府劫法场；何涛捕盗后，又写黄安捕盗；林冲起解后，又写卢俊义起解；朱仝雷横放晁盖后，又写朱仝雷横放宋江等。正是故意把题目犯了，却有本事出落得无一点一画相借。后者“乃

林冲买刀，与杨志卖刀；唐牛儿与郓哥；郑屠肉铺，与蒋门神快活林；瓦官寺试禅杖，与蜈蚣岭试戒刀等是也。”[1] 这里，我们虽然还很难分清金圣叹所区分的“正犯法”和“略犯法”的区别，但它们在揭示“重复”艺术这一点上是很有启发的。

任何叙事性的作品，从整体看，它的故事情节总是连贯、发展的，体现出一个“续”字，但在一些人物多、头绪繁的小说里，作者很难顺着一条线索一口气说完，中间一定得空插一些情节，即所谓“插笔”，这就是故事情节的“断”。金圣叹把这些断与续的辩证处理称之为“横云断岭法”。毛宗岗把这一情节结构法具体运用于《三国演义》的评论中，脂砚斋评点《红楼梦》中的刘姥姥一进荣国府也指出作者“惯用此等横云断山法”。他们一再说明这一技法之妙，是从读者的审美感受出发的。如果情节比较简单，则“宜于连”，乃若过多穿插，反为琐碎；如果情节较为复杂，那就要“妙于断”，不断而“连叙”，则“惧其累赘”。单调、繁冗是情节结构的大忌，在读者心里会导致乏味；如果情节发展过程中时有“横云断山”穿插其中，会以不断变化的情节调动读者的审美兴趣。

通过以上简括介绍，我们可以清楚地看到，在我国小说理论批评中，批评家对“法”的重视是显而易见的。他们精细的分析为我们解答了这样一些疑问：特定的现实和小说家对于现实的感受将按照什么规律组织起来，方可能产生艺术效果？这种艺术效果的依据又是什么？总之，无论是小说的创作，还是小说的审美，小说评点家对于“法”的探索都在一定程度上提供了钥匙。但是，这种重视如果过了头，“法”在艺术中所起的

① 《读第五才子书法》。

作用就被绝对化了。一些小说评点家由于对“法”的孤立崇拜，从而不知不觉地在艺术与现实的关系上形成一种头足倒立的见解。在他们的观念中，艺术就是“法”。这时，他们往往将“法”作为艺术产生的根本的前提。尤其当一些传达方式已经明显地无法接纳特定的现实和小说家的感受时，固守所谓的“法”更容易形成桎梏，在这个意义上，所谓的“法”总是包含着保守性。过去诗文写作中有所谓“死法”、“活法”之说，而画论中也有“大体需有，定体则无”，“至人无法非无法也，无法而法乃为至法”。这些观点，应当对我们正确理解小说的章法、技法具有启迪意义。

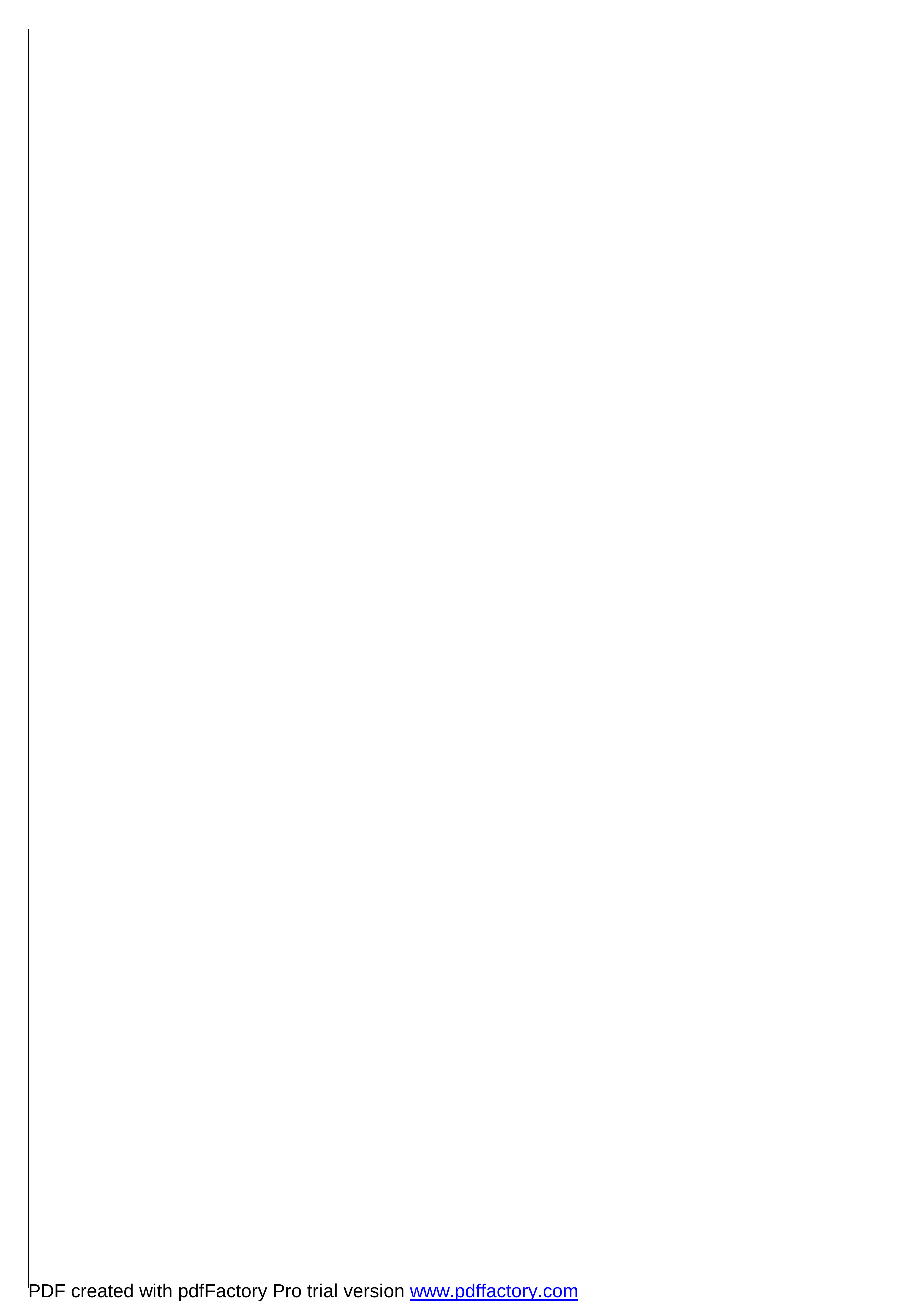
总之，中国小说理论批评是我们优秀的民族文化遗产的组成部分，它们在探讨古代小说的审美规律、方法等方面作出了杰出的贡献，丰富了世界小说理论批评宝库，我们要批判地继承古代小说美学理论的优秀传统，吸收东西方各国有价值的小说美学理论，总结小说创作的经验，为建立具有中国特色的小说学体系而努力。

我们今天的小说，是历史的小说的一个发展。推陈而出新，旧小说演变为新小说，离不开对中外文化的继承和借鉴，而小说的艺术技巧和艺术形式在民族范围内的鲜明的民族形式和风格，这是古代小说成熟的一个重要标志，反过来它又培养和形成了本民族读者的审美习惯。我国古代小说由于受宋元以来的“说话”艺术的影响，在人物描写、情节结构、文学语言等方面，都有自己的特点，其中凝结着几代人的心血，包含着千百次探索的艺术经验，这是值得我们永远宝贵的。

然而，我们还是应当看到，“古代人的性格描绘在今天是不再够用了。”① 凝聚着中国传统美学思想，经过长期锤炼发展的传统小说形式比较精致、程式化，这是和长期封建社会“亚细亚生产方式”相联系的，它比较适应于相对停滞的生产力，一旦社会生产关系出现了巨大变化，意识形态领域发生剧烈变革，传统的小说艺术形式往往不容易适应反映复杂的社会现实，不适应表达人们新的思想感情。当然，这种经济基础对艺术形式的影响是间接的、曲折的、缓慢的，但这种影响迟早是要显示出来的，而且，事实上已经显示出来了。在我们生活的这个世纪里，可以说，一直就处于这种艺术形式变革的探索之中。

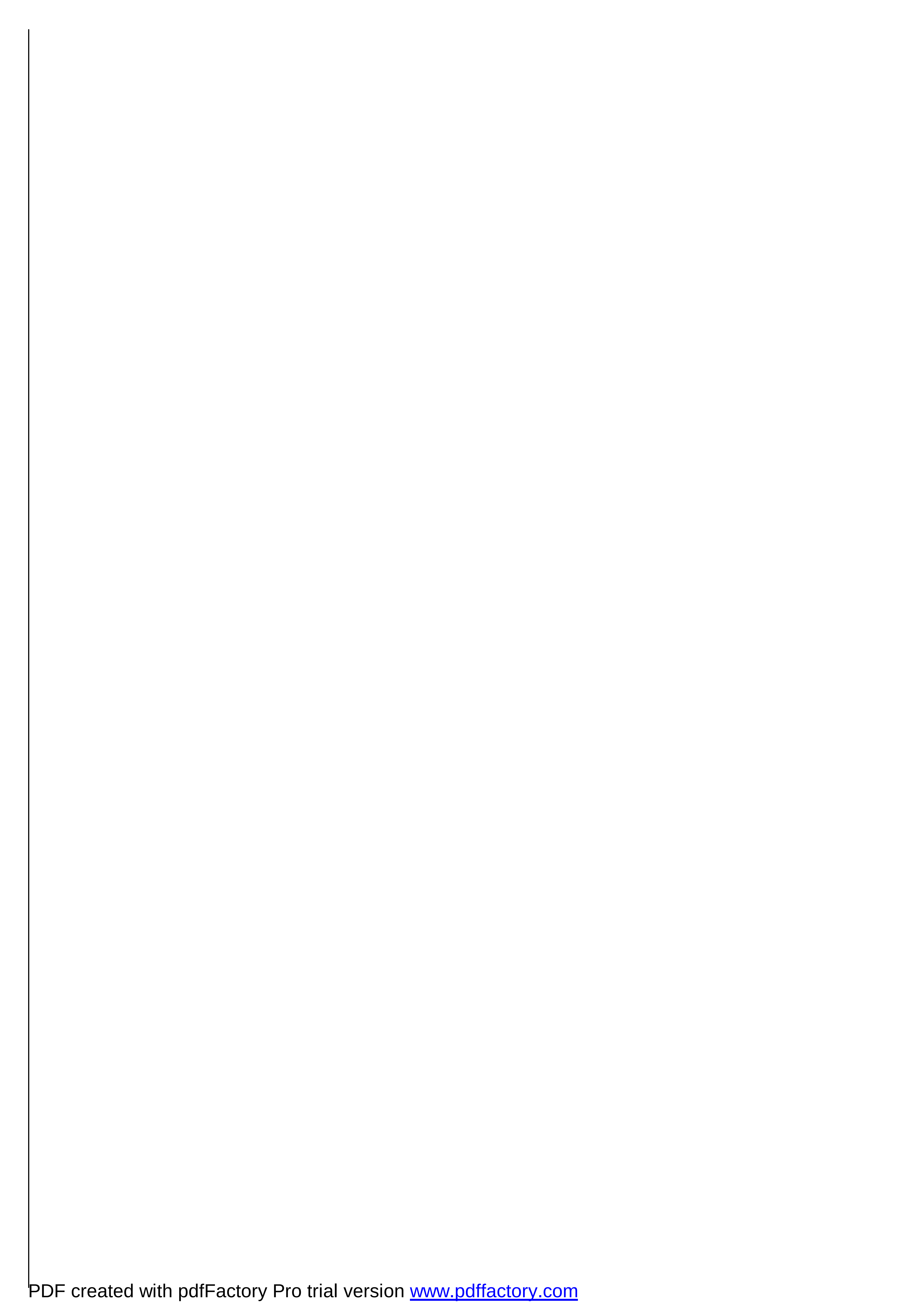
必须看到，小说艺术数千年的发展历史，就是一部小说观念不断更新的历史，就是一部艺术手法层出不穷的发展史，就是一部语言表现力无限扩张的发展史。人类社会的发展和人类的自身发展存在着无限的可能性，小说对不断发展的人和不断发展的人类社会的表现，也存在着无限的可能性。艺术在深层本性上是互相沟通的，东方艺术和西方艺术的差异只不过是人类精神在不同的方位展现不同的侧面罢了，没有必要互相拒绝。任何一个国家所创造的具有生命力的艺术，都是属于世界的。在今天这样一个世纪的转折点上，我们一方面必须坚持“只有民族的，才是世界的”观点，同时，我们也不应违背现代性来强调所谓的“民族性”，而应大胆吸收外来的艺术经验和小说美学理论，作出适应于自己的现实存在和发展的独立的艺术创造，这才是中国人真正的历史精神和民族风貌。

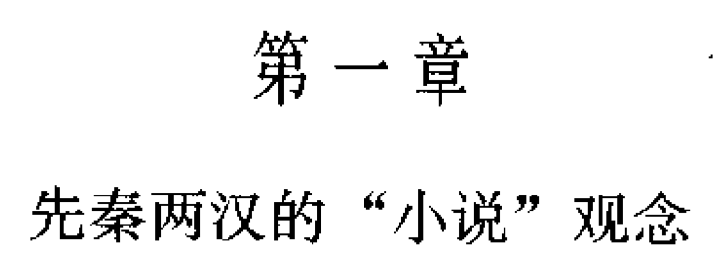
① 恩格斯：《致斐·拉萨尔》。



第一编

小说观念学





第一章

先秦两汉的“小说”观念

第一节 “小说”的出现及其原始内涵

研究古代小说，庄子是首先引起人们注意的人物。原因之一是，古今的研究者都有人把他视为小说艺术的最早实践者，是“小说之祖”。如宋代学者黄震就说：“庄子以不羁之才，肆跌宕之说，创为不必有之人，设为不必有之物，造为天下必无之事，用以眇末宇宙，戏薄世人，走弄百出，茫无定踪，固千万世诙谐小说之祖也。”① 今世学者亦有人赞成此说，认为庄子著作中的不少作品，运用虚构想象，人物鲜明生动，故事完整，无论怎么看，都该算是真正的小说。庄子引人注目的第二个原因是，最早提出“小说”这一概念，开了小说理论研究的先河。虽然大部分研究者认为，庄子所说的“小说”与后世的小说艺术作品并不是一回事，甚至也不是一个文体概念，但任何一部论述古代小说观念的著作又不能不提到它，并把它作为小说理论之始，可见其重要意义是客观存在的，不容忽视。

庄子的这段论述出现在《外物》篇，其云：

① 《黄氏日钞·读诸子》。

任公子为大钩巨缁，五十犗以为饵，蹲乎会稽，投竿东海，旦旦而钓，期年不得鱼。已而大鱼食之，牵巨钩馅没而下，骛扬而奋鬐，白波若山，海水震荡，声侔鬼神，惮赫千里。任公子得若鱼，离而腊之，自制河以东，苍梧已北，莫不厌若鱼者。已而后世辁才讽说之徒，皆惊而相告也。夫揭竿累，趣灌渎，守鲵鲋，其于得大鱼难矣。饰小说以干县令，其于大达亦远矣，是以未尝闻任氏之风俗，其不可与经于世亦远矣。

庄子以惊人的夸张笔法编织了这么一段任公子钓鱼的故事，目的在于表现他那种高深莫测、卓绝超世的人生理想。任公子显然是庄子心目中的超世高人，而他那惊天地、动鬼神的行为，恰像是庄子博大精深的思想及狂放不羁的风格的形象化写照。而那些“辁才讽说之徒”，显然是庄子讽刺的对象，他们模仿任公子的行为，受到庄子的讥讽。研究者一般认为，故事中的任公子及其行为与“大达”相对应，表示高深的理论，大道至道；而“辁才讽说”之辈及其行为，则与“小说”相对应，表示那些浅薄琐屑的言论，日常生活中的小道理，二者是根本无法相提并论的，仅靠“修饰小行，矜持言说”①，是得不到高名，达于至道的。

诚然，这里的“小说”确实还不具备文体的意义，与我们现在所称的小说不是同等的概念，但是，它与此后较具文体意义的“小说”在涵义上还是有联系的。桓谭所说的“丛残小

① 唐人成玄英疏云：“干，求也；县，高也。夫修饰小行、矜持言说，以求高名令问者，必不能大通于至道。”

语”，班固所说的“街谈巷语”，其实都与庄子的“小说”在语义上相通。“说”、“语”意同，都是指言谈、言论；“小”除了指琐屑、零散，形式短小，也表示这些言谈实来自下层社会，出自“小民”之口，所论者皆为“小事”，这正是“小说”浅薄、“小说”被人鄙视的最初原因。《荀子·正名》中提到的“小家珍说”①，与“道”相对，也是指的不同于自己学说的异端邪说，浅薄之论，含有强烈的鄙薄之意。虽然庄、荀的“小说”都非指作为文学种类之一的小说作品，但后世的小说作品却以这一概念来命名，当然不是偶然的巧合，说明二者肯定有相通的地方，比如形式的短小零散，语言的浅显易晓，含义的肤浅直露，等。相对于那些深奥的宏论大道来说，具有上述特点的文字被人轻视，是很自然的事。但令庄子想不到的是，他对“小说”的歧视态度，竟一直影响着人们对一种新兴文学体裁的认识，影响到它的正常发展与应有的地位。

第二节 “小说”的文体意义

“小说”这一概念产生文体的意义是在汉代。桓谭在《新论》中说：

> 若其小说家，合丛残小语，近取譬论，以作短书，治身理家，有可观之辞。②

① 《荀子·正名》：“故知者论道而已矣，小家珍说之所愿皆衰矣。”
② 《文选》卷三十一江淹杂体诗《李都尉从军》“袖中有短书”，李善注。

我们不知道桓谭这段论述的语言环境，因为《新论》原书已散佚。根据后人的辑本，《新论》内容涉及诸多方面，有政治、哲学、文艺等。如果参照一下班固在《汉书》中有关"小说家"的论述，桓谭也可能是在论说学术诸家时谈到的，不过这并不十分重要。仅就这一段简短论述来考察，桓谭提供给我们的有关"小说"的信息，已远比庄子所论更丰富，所以也更有价值。最本质的一点是，我们从桓谭笔下的"小说"里发现了文体的意义，它标志着从理论上宣布了作为一种文体的"小说"以及"小说家"的存在。为什么要使用"理论上"、"存在"这样的字眼呢？因为小说的实际创作及最早出现的年代，要早于汉代。这一点我们将在下面的有关章节中谈到。

桓谭的"小说"之所以具备了文体的意义，在于他的这段短论已经涉及到小说观的几个重要方面，描述了小说的基本文体特征，使我们有理由相信他所说的"小说"正是后世的小说作品，而不是庄子所指的琐屑浅薄的道理。其一，桓谭明确指出了小说的内容是"丛残小语"，而非宏篇大论。它既可以是搜集前人的零篇散简、只言片语，也可以是来自民间的街谈巷语、野老村妇之议，总之它既非精深的理论，也非高雅的艺术，而是零散言谈的汇集，内容较为杂乱；这与庄子所说的"小说"有某种相似之处。这样，就对小说的表现内容作了一定程度的限定，既非无所定指，也不是毫无边际。其二，桓谭对小说的表现方式也说得很明白，是"近取譬论"，也就是用比喻、象征的手法来说明一定的道理。喻体当然应该是来自身边的明晓易懂的生活现象或事物，故曰"近取"；而且还应该具有生动形象的特点，具有某种"可视性"，这样才能增强论点的说服力。在先

秦诸子散文尤其是庄子的散文中，我们常能发现这种“近取譬论”的手法，那一个个趣味横生的寓言故事，确实为我们留下了深刻的印象，不但增加了理论的说服力，也使文章的文学意味和艺术感染力更为浓厚。桓谭在这里除了表达出小说需要形象性（部分的而不是完全的）这一特质外，甚至还暗含着小说需要虚构想象这样一种思想。因为用以说明道理的生活现象或事物不可能都是现成的，需要作者创造出一些来；事实上，先秦诸子们正是这样做的。此点我们在下文还要详细论述。其三，桓谭指出小说的外在形式是“短书”。古代竹简有一定的尺寸，经传为长者，俗论为短者[①]。“短书”除了用以书写的竹简较短外，与长篇经传相对而言，篇幅也较为短小。实际上，“小说”的原始涵义除指所论零碎、浅薄之外，还包含有形制短小之义；“丛残”、“小语”也如“短书”一样，无不包含表现形式上的短小简单。桓谭在《新论》中另一次提到“短书”时，曾举庄子著作中的尧问孔子和《淮南子》中的共工争帝的寓言作为例子，说明在他的观念里，所谓“小说”、“短书”，就是指这一类简短而具形象性的作品。表面上看，桓谭对小说的形式只以一个“短”字来概括，似乎没有触及到本质的东西；但实际上，因为他的“短书”是有具体所指的，并非一切短小之书皆为小说，所以“短”字中仍然包含着小说在内容及表现方式上与其他著作的不同。其四，桓谭不但第一次对小说的文体特征作出明确论述，还首次肯定了小说的功能价值，建立起小说最初的地位。自庄子之后，小说一直受人鄙视，看作难登大雅之堂的东西，于国于民都没有什么用处。王充说：“在经传者较著可信；若夫短

① 《论衡·谢短篇》：“二尺四寸，圣人之语……汉事未载于经，名为尺籍短书。比于小道，其能知，非儒者之贵也。”

书俗记，竹帛胤文，非儒者所见。”[1] 把它比作“小道”，“非儒者之贵也”[2]。但早于王充的桓谭，却能以公正之心，肯定小说能“治身理家”，“有可观之辞”。《礼·大学》云：“欲治其国者，先齐其家，欲齐其家者，先修其身。”修身、齐家、平天下，乃儒家提倡的人生追求目标，小说既有“治身理家”的作用，三者达其二，其重要价值自然不言而喻。当然，桓谭对小说的评价还是留有余地的，没有把它的功能提高到像《诗经》那样“正得失、动天地、感鬼神”[3] 的程度，没有达到“经国之大业”[4] 的高度。

另外一点值得注意的是，桓谭的论述提到了“小说家”，这与庄子使用的“小说”概念是不同的。小说既然成“家”，说明此时已经有了一个创作队伍，已经形成了独立的学术主张和创作方法，已经卓然成派，自成一家。班固在《汉书》中记载小说十五家，就是在介绍当时的各种学术流派时出现的；而桓谭的这段论述，揣其语气，也当出现在大体相似的语境中。“若其小说家”一语，虽然仍流露出对小说家的轻视态度，但总是表明小说已经作为一种文体独立存在这一事实。桓谭所论虽然很简短，却十分全面，第一次明确表现出汉人的小说观念，具有重要的理论意义。

稍后，班固在《汉书·艺文志》中又一次对小说加以论述，不同于桓谭的是，班固还记载了当时尚存的十五家小说的篇名，使我们对汉人的小说观念有了更为具体直观的认识。《汉书·艺

① 《论衡·骨相篇》。
② 《论衡·谢短篇》。
③ 《毛诗序》。
④ 曹丕《典论·论文》。

文志》考索了诸种学术流派的源流，载有一百八十九家四千三百二十四篇各类著作。在小说十五家一千三百八十篇之后，班固云：

> 小说家者流，盖出于稗官，街谈巷语、道听涂说者之所造也。孔子曰："虽小道，必有可观焉，致远恐泥，是以君子弗为也。"然亦弗灭也。闾里小知者之所及，亦使缀而不忘，如或一言可采，此亦刍荛狂夫之议也。

对小说的社会功能与价值，班固并未比桓谭有所进步，仅表现出一种有限度的肯定态度。他引用孔子的话把小说比喻成小道，虽有一定的用处，却又是君子雅人们所不屑于去做的。但另一方面，班固注意到尽管小说为小道末技，其生命力却又是无可怀疑的。那么这种生命力来自何方呢？显然又是因为它有"一言可采"的认识价值。汉人对小说采取的就是这样一种似乎矛盾的态度：一方面认为它是下里巴人的小道末技，所以不该为君子所重；另一方面又因为它有一定的认识作用，所以"弗灭"。而此种小说观念对后世产生的影响十分深远，以致到了一千多年后的清末，仍有人对小说持有类似的态度。实际上可以这样说，自汉代以后，中国古代小说就是在这样一种观念的夹缝中曲折发展起来的。

班固的真正贡献在于提出了小说的来源问题。小说是怎样出现的？它的作者是谁？桓谭只说了"合丛残小语"，却没有说是谁将丛残小语搜集起来的。班固明确说明小说是出于"稗官"之手，是他们将"道听途说"得来的"街谈巷语"搜集在一起，从面形成了最初的小说；后人遂因此说，而径称小说为

“稗官”。何为“稗官”？他们搜集街谈巷语目的何在？汉书注引如淳曰：“细米为稗，街谈巷说，其细碎之言也，王者欲知闾巷风俗，故立稗官使称说之。”颜师古则注“稗官，小官。汉名臣奏：‘唐林请省置吏，公卿大夫至都官稗官，各减十三’是也。”据此，则稗官即小官，专门职掌搜集街谈巷语之说，以供天子知晓民风民情。其实，利用文艺作为了解民情的手段，是古代天子的统治方法之一。班固在解释《诗经》的形成时，认为也是出于同样的原因，“孟春之月，群居者将散，行人振木铎徇于路以采诗，献之太师，比其音律，以闻于天子。”① 何休也说：“男年六十、女年五十无子者，官衣食之，使之民间求诗。乡移于邑，邑移于国，国以闻于天子。”② 这就是所谓“采诗说”。负责采诗工作的人，班固说是“行人”，何休说是年老无子者，似乎说服力不强。按照常理推测，无论采诗还是采集“街谈巷语”，都该是有一定文化程度的人，有文字记录的能力，或者能很快地以口耳相传的方式将听到的歌谣、故事记下来，并能准确地转述出来；否则，是很难胜任这项工作的。因此，小说出自稗官的说法相对来说更具可信性。近人余嘉锡曾作《小说家出于稗官说》，对班固此说加以详尽考证，认为是可信的，所谓“稗官”就是古代专掌民意收集的士。《左传》云：“史为书，瞽为诗，工诵箴谏，大夫规诲，士传言，庶人谤，商旅于市，百工献艺。”“士传言”二句在贾谊的《新书·保傅篇》中作“士传民语，无庶人谤”，意指士到民间收集百姓的不满言论，逐级上报，使天子知道政事的得失；士只要尽到职责，百姓们的不满言论便会减少或消失。班固所说的“稗官”正与士的职责相

① 《汉书·食货志》。
② 《春秋公羊传》。

问；所谓"街谈巷语"，正是来自社会最底层的对国事优劣得失的议论。"街谈巷语"虽然出自庶人之口，不会有什么高深的大道理，但因为它有警醒天子的作用，使天子有过则改之，有利于他的统治，所以班固才肯定它有"一言可采"的价值；其实这也是它"弗灭"的原因之一。

稗官是小说的收集者，当然也免不了加工编纂的功夫，但小说的直接创作者却是平凡百姓，也即《左传》说的"庶人"。他们生活在下层社会，没有文化，缺乏教养，自然也不懂政治，但他们对发生在身边的一切却又最熟悉，最有发言权，并且懂得将平凡的生活现象与天子政事的得失联系起来，敢于用不客气的方式表达出来，这就是"谤"。《国语·周上》云："厉王虐，国人谤王。"看来古代天子暴虐或有过失，百姓是有权利加以指责的，有时可能是愤激的抨击，有时则可能是婉转的讽谏。像古代民间流传的评议时政的歌谣、谚语，几乎每个朝代都有，就是后一种较为婉曲含蓄的方式；而同样用来指斥朝政的"街谈巷语"，也属于后一种。二者不同的是，前者是韵文体的，较为简洁凝练，后者是散文体的，带有故事性和形象性。百姓们有了"谤言"，又没有通达于上的渠道，"谤言"就会像长了翅膀，在人们的耳边飞来传去，并且在流传过程中又不断增益，渐渐地改变了原貌；而正是在这个流传过程中，原来用于指斥政事的"谤言"会滋生出另外一种功能，即娱乐功能。因为对大多数无知无识的百姓来说，"谤言"的政治含义可能被他们有意无意地忽略，而其生动的形象和曲折的情节所产生的娱乐作用更能引起他们的浓厚兴趣。故而，"谤言"的故事性和形象性会愈来愈强。当那些身负传言之责，"风听胪言于市"、"问谤誉于

路”[1] 的稗官们听到这些故事，便会记录下来，经过加工整理，进献给天子；同时，这些本来只是耳口相传的“街谈巷语”，藉此而得以形诸文字，保存流传下来。鲁迅先生在谈到文学的产生时曾这样说：“就是《诗经》的《国风》里的东西，好许多也是不识字的无名氏作品，因为比较的优秀，大家口口相传的。王官们检出它可作行政上参考的记录了下来，此外消灭的正不知有多少……到现在，到处还有民谣、山歌、渔歌等，这就是不识字的诗人的作品；也传述着童话和故事，这就是不识字的小说家的作品；他们，就都是不识字的作家。”[2] 鲁迅先生的观点是对班固思想的继承和发挥，应该说基本上反映了小说产生的实际情况。

班固除了在理论上对小说加以探讨，使我们对汉人的小说观念有所了解，更有意义的是，他还在《汉书·艺文志》里记下了一大串当时尚存世的小说书目，为我们考察汉人小说观念提供了一个新的角度，可以使我们对小说文体意义的认识会更具体，更准确。当我们仅从前人的理论论述中去了解他们的小说观念时，很可能只知道了一些皮毛，如果我们不仅从理论上，同时也有条件对小说创作的实际加以考察，情况将会好得多。

《汉志》载有小说十五家，共一千三百八十篇，早已不存。但据前贤的考证钩稽，有一些小说的内容还保存在其他典籍里，仍然可以作为我们考察的根据。十五家中，有九家是先秦以前的著作，六家是汉武帝以后的著作。九家先秦书多被班固注为

---

① 《国语·晋语》：“吾闻古之言，王者政德既成，又听于民，于是乎使工诵谏于朝，在列者献诗，使勿兜，风听胪言于市，辨祆祥于谣，考事于朝，问谤誉于路，有邪而正之，尽戒之术也。”

② 鲁迅《门外文谈》。

"依托"(后人伪作)，有的还注曰"其言浅薄"。如首家《伊尹说》二十七篇，班注为"其语浅薄，似依托也。"《务成子》十一篇，班注为"称'尧问'，非古语。"据此则知，班固对这部分书的历史真实性是很怀疑的，认为是后人伪作而托名前人罢了。他怀疑的根据是有的篇目语言浅薄，不像史书那样庄重可信，如《伊尹说》、《师旷》；有的在表达方式上有漏洞，明显不是先秦语言，如《务成子》、《天乙》；有的则过于荒诞离奇，一望而知是虚构想象之辞，如《黄帝说》。前人考证，《伊尹说》尚有部分内容存于《吕氏春秋·本味篇》中："言有侁氏得婴儿于空桑之中，令烰人养之，是为伊尹。汤请有侁为婚，有侁以伊尹为媵送女。尹说汤以至味，极论水火调剂之事，周举天下鱼肉之美，菜果之美，和之美，饭之美，水之美者，而云非为天子不得具，割烹要汤之说，无如此篇之详尽者。"① 就此片断来说，确有较强的故事性。余嘉锡认为："当是六国时人合此类丛残小语，托之伊尹。其所言水火之齐，鱼肉菜饭之美，真閭里小知者之街谈巷语也，虽不免浅薄，然其书既盛行一时，未必无一言之可采，故刘、班虽斥其依托而仍著于录，视为刍荛狂夫之议而已。"② 其他如《黄帝说》、《鬻子》、《师旷》等，大约与《伊尹说》相类，其特点是写历史人物，但并不实写，多有虚构想象。这种虚构想象也许不是自觉的，而是在故事口耳相传的过程中不断"无意识增益"而形成的。

《青史子》班固注曰"古史官记事也"，至南朝梁仍存一卷，刘勰曾见之，并在《文心雕龙·诸子篇》里云"《青史》曲缀于街谈"，明白指出《青史子》亦属街谈巷语类的小说家言。应劭

① 翟灏《四书考异》。
② 《小说家出自稗官说》。

《风俗通・祀典篇》曰：“《青史子》书说，鸡者东方之牲也，岁终更始，辨秩东作，万物触户而出，故以鸡祀祭之。”另据贾谊《新书》所引，《青史子》里还有胎教之说。据此可知《青史子》不同于《伊尹说》之类，该是一部有关礼教民俗的书，由古代负责礼法之事的小官记录编写而成。

《宋子》十八篇，班固注云：“孙卿道宋子，其言黄老意。”孙卿即荀子。《荀子》的《非十二子篇》、《天论篇》、《正论篇》、《解蔽篇》多记宋子言行，《庄子・天下篇》记载更详，知宋子刻苦救世，内则情欲寡浅，外则禁攻寝兵，虽与墨家有相似处，实该归属道家。由于他宣传自己的主张不遗余力，“率其群徒，辨其谈说，明其譬称，将使人之情欲之寡也”①，行为颇似桓谭所说的“合丛残小语，近取譬论，以作短书”，故班固将之列入小说家，亦属有据。

另有几部记方士之术，如《封禅方说》、《待诏臣安未央术》及《虞初周说》。后者曾在张衡《西京赋》中提到，云：“匪惟玩好，乃有秘书，小说九百，本自虞初，从容之求，实俟实储。”据薛综注，《虞初周说》九百多篇都是医巫厌祝之术，方士持此秘术随侍天子左右，以备随时之用。

《汉志》所记十五家小说最后一家为《百家》一百三十九卷。此书作者应为刘向，因刘向在《说苑・叙录》中说过：“除去与《新序》重复者，其余者浅薄不中义理，别集以为《百家》。”可知《百家》是刘向编写《新序》、《说苑》的剩余材料组成的，由其书名又知应是杂取前代诸书如秦汉诸子传记而成，体例不会去《新序》、《说苑》太远。《百家》内容散见于他书的如：“门

① 《荀子・正论篇》。

户铺首：谨案《百家》书云，公输班之水，见蠡曰，见汝形。蠡适出头，般以足画图之，蠡引闭其户，终不可得开。般遂施之门户云，人闭藏如是，固周密矣。"[1] 又一则："城门失火，祸及池中鱼：谨案《百家》书，宋城门失火，因汲取池中水以沃灌之，池中空竭，鱼悉露死。喻恶之滋，并中伤重谨也。"[2] 此二则皆为解释典故，故事性、知识性都很强，比上述方士之书更具备小说的资格。

如果我们将《汉志》上的这十五家小说，作为考察汉人小说观念的根据之一，便会发现，班固所理解的"小说"，除了在"丛残小语"、"刍荛狂夫之议"这些方面有相似之点外，在表现内容及表达方式上其实是有很大差距的。试想，写历史人物的故事，与记载礼教民俗的著作，与方术秘笈等该有多么大的差距啊！但在班固看来，这种差别并不存在，或者说虽然存在却并不重要，一点也不影响统统将它们置于"小说家"的门下。这就启示我们，如果说桓谭的论述反映出的小说观念还只有"丛残小语"、"近取譬论"、"一言可采"这几个方面的话，那么我们由班固的论述，尤其是由他记录的十五家小说则可得出又一个重要原则，即汉人所说的"小说"概念，在含义上更具宽泛性，同为"小说"，它们从内容到形式，从创作目的到作品功能，都可能表现出极大的差异性。也就是说，桓谭、班固笔下的"小说"，其文体内涵只是在相对意义上的，实际上并不严格，与我们一般意义上所理解的"小说"仍非等同概念。中国古代的"小说"概念的实际内涵，还要经过一个长期的发展过程，不断变化，不断丰富，渐趋科学与准确。

① 《艺文类聚》卷七十四引《风俗通》。
② 《太平御览》卷九百三十五引《风俗通》。

第三节　史家对小说观念的影响

当我们在探索古代的小说观念，寻找中国小说理论源头的时候，却不得不从历史著作中搜寻材料，要透过历史学家们的眼睛来看小说，这确是一个十分有趣的现象。

是的，中国古代小说，无论从理论上，还是从创作实际上，都与历史、历史学家有着千丝万缕的联系，历史深深影响了古代小说艺术发展的走向，史学观念也强烈影响了人们对小说的认识。小说与历史，可以说是一种“剪不断，理还乱”的关系，二者相互缠绕，相互渗透，不断融合，贯穿古代小说发展史的始终。

还是让我们回到班固的小说观念上来。如上所述，班固不但从理论上对自己的小说观念加以明确表述，而且首次记载了十五家一千余篇他心目中的小说作品，为我们全面考察汉人小说观念作出了贡献。但是我们同时还应该明白，班固是一位历史学家，《汉书》是一部历史典籍，一位史学家对小说的认识，究竟在多大程度上反映汉人小说观念的真实？史学观念究竟在多大程度上影响了小说观念？对于前者，我们很难回答，因为汉代有关小说的论述本来就若凤毛麟角，更没有哪一位自称小说家的人明确表述对小说的认识，所以将班固的论述权作汉人小说观念的代表，实乃不得已而为之。对于第二个问题，确有探讨之必要。

我们知道，中国是一个史学发达的国度。古代最早的文字

记载是历史而非文学，先秦典籍几乎全部是历史著作。所以清人章学诚说："《六经》皆史也。"古代历朝统治者都十分重视史官的作用，宫中设有专门机构，负责历史典籍的撰写。《周礼》春官之属有大史、小史、内史、外史、御史等，而六官所属诸职司，皆有史官，或执掌国法国令，或掌管法典和记事。春秋时有外史、左史、南史等，"动则左史书之，言则右史书之。"①以后历朝皆有人数众多的史官，甚至设有史馆，主管文书、典籍并从事史书的撰修。虽然史官的政治地位历朝不等，但从历史的角度看，他们肩负着记载历史的崇高使命，责任重大。历史典籍历来受到统治阶级的重视，从史籍中汲取经验教训，成为历代最高统治者主要的统治方法；而有的史书则被推崇为"经"，作为历史借鉴的法式。汗牛充栋的历史著作不但为统治者提供了政治营养，也培养了中国人的强烈历史观念，其中最核心的一点就是尚实意识。中华民族本就是个讲究实际的民族，"先居黄河流域，颇乏天惠，其生也勤，故重实际而黜玄想"②，所以孔子便提倡"不语怪力乱神"③。作为史官和史籍，真实就更应该成为他们的生命。司马迁之所以有良史的美名并成为后世史家的楷模，就在于他写史的态度是"不隐恶，不溢美"④，秉笔直书，实事求是。这一切都是理所当然的。不幸的是，史学原则一开始就被误套到了小说的头上，以致虚实问题成为小说领域千年来争论不休的公案。

班固是史官，他遵循的只能是史家的原则，也就是真实记

① 《礼记·玉藻》。
② 鲁迅《中国小说史略》。
③ 《论语·述而》。
④ 《汉书·司马迁传赞》。

载历史上发生的一切，像他自己所称许的司马迁那样，秉笔直书，成为一代良史。事实上，后人正是这样评价他的，《后汉书》就载“议者咸称二子（司马迁、班固）为良史之才”①。作为“良史”，他只能用十分客观的态度看待笔下的一切，真实可信应该是他处理历史素材的唯一标准。那么对待《汉书·艺文志》这一部分内容，班固无疑也只能以此为标准，而不可能再确立一条文学艺术的标准。在班固看来，历史囊括一切，文学艺术只是历史的一部分，史书理所当然地要包括文学艺术书籍，这恐怕就是班固在《汉书》中设置《艺文志》的根本理由。也正是因为此，史学与文学发生了混淆，小说成了史学观念的牺牲品。《艺文志》收诸子十家，小说位居最末。其他九家是儒、道、墨、法、名、阴阳、纵横、杂、农。这九家皆有所出之官，如儒家出于司徒之官，职司“助人君顺阴阳明教化者也”；道家出于史官，职司“历记成败存亡祸福古今之道”；法家出于理官，职司“信赏必罚，以辅礼制”；阴阳家出羲和之官，职司“敬顺昊天，历象日月星辰，敬授民时”等。这九种所出之官及其职掌，考之经传，都是十分吻合的。这九种官实际上都属于统治阶级，只是由于分工的不同，职掌着不同的官位。久而久之，诸官在政治主张上产生了分歧，并以师徒相传的形式，逐渐形成了流派，相互之间展开驳难。当然，诸子九家不只是政治主张的不同，他们的学说还包含着对世界、对人生的看法，实际上是表现了不同的宇宙观。诸子九家虽然学说不同，但共同一点是都出自王官。这一点十分重要，这对于信奉“学必出王官”的班固来说，直接影响到他对诸子的评价。在《艺文志》里，他

① 《后汉书·班彪列传》。

有如下一段议论是十分关键的：

> 诸子十家，其可观者九家而已。皆起于王道既微，诸侯力政，时君世主，好恶殊方，是以九家之术，蜂出并作，各引一端，崇其所善，以此驰说，取合诸侯。其言虽殊，辟犹水火，相灭亦相生也。仁之与义，敬之与和，相反而皆相成也。《易》曰："天下同归而殊涂，一致而百虑。"今异家者，各推所长，穷知究虑，以明其指。虽有蔽短，合其要归，亦《六经》之支与流裔。使其人遭明王圣主，得其所折中，皆股肱之材已。仲尼有言："礼失而求诸野。"方今去圣久远，道术缺废，无所更索。彼九家者，不犹愈于野乎？若能修六艺之术，而观此九家之言，舍短取长，则可以通万方之略矣。[①]

史载班固"九流百家之言，无不穷究"[②]。他对诸子九家采取了不偏不倚的态度，肯定诸家各有所长，也各有所短，只要取长补短，对封建统治都是有用处的。他认为诸家学说虽有分歧，实际上都是向最高统治者献计献策，向他们提供统治人民、治理天下的"最佳方案"，用心都是极好的。只是因为诸家职司不同，导致眼界的狭窄和学术的偏见，终于引起相互攻讦，闹得不亦乐乎，其实本来是大可不必的。班固敏锐看到在形同水火的学派争论的表象下面，隐藏着相同的或相似的目的，有"相灭相生"、"相反相成"的对立统一关系，并用"同归而殊涂，一致而百虑"来比喻之，可谓一针见血，指出了诸子争鸣的实质。

① 《汉书·艺文志》。
② 《后汉书·班彪列传》。

班固肯定诸子九家的作用，除了因为所出之官皆为正统王官，也在于这些学派的著作一般都是议论写实的笔法，较少迂诞之言。诸子著作一般以论说为主，哲学思辨的意味浓厚，涉及到的历史事实较少，写法与史书是不同的。史书的任务是记载史实，容易产生虚与实问题，而诸子著作说理辩论，只有论点的正确与否、推理的严密与否这一类问题，不易让人产生是否真实可信这样的疑问。事实上，诸子散文都写得很漂亮，既有很强的说服力，又都各具特色。春秋时期既是王道衰微的时代，也是思想开放的时代，这个时代培养了人们的思辨能力，所以诸子散文都很有气势，很有说服力。即使班固用严格的史家观念去审视这些著作，他也不会发现多少与历史相牴牾的东西。

但是小说就不同了。班固明明列出了诸子十家，却偏偏说“其可观者九家而已”，把小说打入了不入九流的另册。究其原因，仍不外乎上述两点。九家所出之官皆有经传可征，皆为天子之官，而小说家所出之稗官，竟是名不见经传，这就不免让人扫兴。稗官虽经后人考证，约为专司传言的士，但毕竟属于推测，而其地位之低，其他诸官似难能过之。班固藐视小说，是否与小说所出之官地位低微，以至难以人传有关呢？似乎不可排除这种可能。更有甚者，即便如此，小说也并非稗官亲手所作，而是经过他们搜集到的“街谈巷语”，其直接作者是不知名的野老村妇。他们对自己的生活不满意，便会编造出寓言故事之类的东西讽刺统治者，发发牢骚，就像《诗经》中《硕鼠》的作者所做的那样；他们听到一些奇闻异事，便会当作新闻消息一样传来传去，这在那个信息缺乏的时代，是很自然的。他们对道听途说得来的东西，除了相互传播，想象力丰富的人还会增加进一些新内容，使故事的内容更加丰富多彩。小说，就是

这样诞生的。稗官所起到的作用，不过是将从各地得来的零散信息加以分类编排，或者再作若干加工，然后呈报上去，如此而已！小说既然来自社会底层的民众，又都是些油盐酱醋、婆婆妈妈的内容，它又怎能与诸子其他九家的宏篇大论相比拟呢？它又怎能不给人相形见绌之感呢？也就是说，小说的作者和内容首先决定了它在统治者和具有正统思想的史家的眼里是没有地位的。

与诸子九家相较，小说的写法和给人的感觉也是史家所不能容忍的。如上所述，诸子著作的写法一般是论辩性的，是理性思维的结晶，它们虽然有观点的分歧，却同样具有说服人的力量；而小说就不同了，它的内容驳杂，一般都是叙事性的，不少作品运用的是形象思维，明显地带着虚构想象的色彩，有的作品则给人荒诞无稽之感。这与史家所严格遵循的真实记事的原则显然是格格不入的，所以班固认为诸子十家，可观者九家而已；小说虽有可观之辞，但总的来说是不值一提的，难以与其他九家相提并论。但是作为史家，虽然小说无价值，不可观，却又不能不记载下来，因为这是历史的一部分，他没有任何理由将这部分内容排斥不用。就是怀着这样的矛盾心态，班固将小说收入《汉志》的“诸子略”中，位居十家之末，而其对小说的评论，与他对小说的这种安排也是颇相符的，即既有可观之辞，又确是君子不为的小道末技也。这种心态颇令人想起鸡肋之典，食之乏味，弃之却又可惜！

由桓谭、班固肇始的这种明显带有史家色彩的早期小说观念，对后来的小说艺术发展及人们对小说的理论认识产生了极大的影响。可以这么说，中国古代小说观念一直笼罩在史学观念的阴影之下，没能得到自由的发展并形成独立的理论品格。比

如古代历史题材小说的畸形发达，小说与历史、虚构与真实一类问题的长期争论，小说功能论中强调教化、补史之类的偏颇等，都是在史学观念作用下产生的。

第四节　小说因素的萌芽及无意识小说观念的产生

从来研究文学观念，多是从理论角度入手，将明确的理论认识作为文学观念的标志。其实，这是很不全面的。考察一个时代对文学的认识，明确的理性论述固然是依据之一，而蕴含于创作实践与文学作品中的文学观念，尤其是不可忽略的。事实上，也许后者更能代表一个时代文学观念的真实。因为任何文学理论都是落后于文学创作实践的，而文学观念则与文学创作同时产生。

小说至汉代才算有了“理论”，但作为小说艺术发展的一个必然阶段，小说因素的产生则是很早的。所谓小说因素，即小说创作的基本手法，诸如虚构想象，人物形象塑造，情节结构的安排等。这些因素不可能是同时产生的，也不可能与小说同时产生。早在小说史前时期，这些后来造就小说的基本手法就已经存在于其他几种文体之中，并为这些文体增加了些许“小说色彩”。后来这些小说因素被有意识地集中运用到一种文体中，便宣告了小说的真正诞生。在此之前，小说因素呈零散状态，所谓小说观念也只是无意识的。

一、神话传说中的非自觉虚构

鲁迅先生探索中国小说发展之源流，先从神话传说谈起，认为"探其本根，则亦犹他民族然，在于神话与传说。"[①] 这是极有见地的。的确，古代神话传说正是小说因素的最早载体。众所周知，小说艺术的一个基本创作原则是要运用虚构想象，这是与纪实文学的一个根本区别。而虚构作为人类的特别思维方法进入文学作品，最早就是表现在神话中。尽管神话的内容十分驳杂，但它们有一个共同的特征，即都是通过幻想"用一种不自觉的艺术方式"[②] 创造出来的。无论是解释人类的产生，还是反映人类与大自然的搏斗，或是歌颂自己的祖先和英雄人物，神话传说的创作者们都认为这就是人类的历史，它是真实的，或者应该是真实的。既然他们无法确知自己的真正历史，当然最终也无法意识到这种"历史"的虚幻性。这在生产力水平及认识能力都极低下的时代，应该说是极自然的事。因此，神话传说不但是一种虚构，而且仅是事实上的虚构，而非自觉的虚构。

比如鲁迅先生在《中国小说史略》中提到两则开天辟地的神话：

> 天地混沌如鸡子，盘古生其中，一万八千岁。天地开辟，阳清为天，阴浊为地，盘古在其中，一日九变，神于天，圣于地。天日高一丈，地日厚一丈，盘古日长一丈，如此万八千岁，天数极高，地数极深，盘古极长。后乃有三

---

① 《中国小说史略》。
② 马克思语。

皇。[①]

天地，亦物也。物有不足，故昔者女娲氏练五色石以补其阙，断鳌之足以立四极。其后共工氏与颛顼争为帝，怒而触不周之山，折天柱，绝地维，故天倾西北，日月星辰就焉；地不满东南，故百川水潦归焉。[②]

这两则神话都是解释天地的产生。人类思想发展到一定阶段，便开始由对客观环境的观察探索转向对自身主体的认识，先民们在对周围的一切已经有了一定认识的基础上，开始探讨人类和自然的产生这样的大问题，这无疑是人类文明的一个重大标志。但是由于客观条件和主观认识能力的限制，先民们又不可能对这一切作出科学的解释。盘古的神话把宇宙比喻成鸡蛋，“蛋清”变成了天，“蛋黄”变成了地，盘古就生长其中，并随天地不断长大，这样天地便形成了，人类便诞生了。女娲在上面的神话里是一个改造大自然的英雄，她具有超人的能力，能够轻易地制服自然灾害，为民造福。而在另外的神话中，女娲还是人类的始祖，与其兄共同繁育了众多的后代[③]；还用黄土造出了有贫富贤愚之分的人类[④]。很显然，先民们在要搞清人类的来龙去脉的同时，却又缺乏可靠的推理基础（实物的或文字的），只能根据口耳相传的点滴信息，运用联想的方式，虚构出盘古或

① 《艺文类聚》一引徐整《三五历记》。
② 《列子·汤问》。
③ 《独异志》：“昔宇宙初辟之时，只有女娲兄妹二人，在昆仑山中；而天下未有人民。议以为夫妻，又自羞耻，乃结草为扇，以障其面。”
④ 《风俗通》：“俗说天地初开辟，未有人民，女娲抟黄土作人，剧务，力不暇供，乃引绳于泥中，举以为人。故富贵贤知者，黄土人也；贫贱凡庸者，引絙人也。”（《太平御览》卷七八引《风俗通》）。

女娲开天辟地的情形。虽然其荒诞性是不言自明的，但我们却不宜轻率地视之为浅薄。因为对那些早期的“思想家”来说，他们的结论也许是当时最合理的解释，最具有说服力，否则，很难想象这种神话故事会被作为人类早期的“正史”而流传下来。其实，对于人类的产生，即使到了科技高度发达的今天，也还没有唯一的令人信服的解释。因此我们不必深究神话的合理或不合理。把历史神化，或者说把神话历史化，这在世界各民族中都是十分常见的，“天地如鸡子”的神话除了中国有，芬兰、印度、希腊都有，而且十分惊人地相似。盘古化为世界万物之说，北美的伊罗瓜族、却尔第亚族以及印度、北欧都有相类似的说法，其中北欧神话对天地开辟、人类初始的说法，与中国神话简直是如出一辙①。这些都说明运用虚构联想的方式创造神话，看来是早期人类的思维规律所决定的。事实上，虚构与想象能力的出现，是先民们心智开启、文明发展的表现，与最初的浑沌状态相较而言，是一个重要的进步。

传说的情形与此相仿佛。鲁迅先生区分神话与传说是一为“神格”，一为“人性”。传说多写古代英雄，不完全是凭空虚设，但很明显在现实的基础上又大大夸张了，突出他们的奇才异能为凡人所不能及，亦近似于神，如羿射九日、鲧禹治水之类。神话传说的共同点是都是非现实的，或者说是变形了的现实。无论是探究人类的起源，还是歌颂先人的业绩，神话传说的作者都运用了虚构与夸张的方式，超越了现实规律的限制，按照他们所能想象到的，描绘出一幅情境。

使我们感兴趣的，正是这种虚构想象的能力。不错，神话

① 见茅盾《中国神话研究》。

传说确实为后世文学提供了多方面的营养，诸如题材、故事、人物，但对于小说来说，它接受的最重要的营养则是神话传说中的虚构与想象。虚构想象虽然原非小说所专有，而为文学的共通手法，但随着文学样式的渐趋复杂化，虚构想象似乎愈来愈变成了小说创作的根本法则（尤其表现在人物和故事的设置上），而神话传说与小说的关系也就显得更为密切一些。如果我们用一种不太严格的标准去看待神话，把它看作我国古代最早的小说，或者说是小说的片断，也是未尝不可的。当然，说到底，神话传说并不等同于小说。虽然它已具备了一定的情节，一定的形象，而这一切又都是虚构想象而成的，但它与小说最关键的区别在于这种手法的运用一是无意识的，一是有意识的。神话传说是在一种不自觉的状态下"创作"出来的，严格地说，它是一种"历史"，但它确实隐含着小说的因素，为小说的产生准备了条件。

二、先秦寓言：非独立的小说

与神话传说相比较，寓言与小说的关系又接近了一步。寓言是最早的叙事文学之一，同样是运用虚构来编织故事的。然而寓言的虚构想象不同于神话传说，它是为了达到论辩说理目的而自觉运用的，而且它的艺术形象与故事情节更具有小说的性质。

试举二例：

齐人有一妻一妾而处室者，其良人出，则必餍酒肉而后反。其妻问其所与饮食者，则尽富贵也，其妻告其妾曰：

“良人出，则必餍酒肉而后反；问其与饮食者，尽富贵也，而未尝有显者来。吾将瞷良人之所之也。”蚤起，施从良人之所之，遍国中无与立谈者。卒之东郭墦间，之祭者，乞其余；不足，又顾而之他。此其为餍足之道也。其妻归，告其妾曰：“良人者，所仰望而终身者也，今若此！”与其妾讪其良人，而相泣于中庭。而良人未之知也，施施从外来，骄其妻妾。①

孔子穷于陈蔡之间，七日不火食，藜羹不糁，颜色甚惫，而弦歌于室。颜回择菜，子路子贡相与言曰：“夫子再逐于鲁，削迹于卫，伐树于宋，穷于商周，围于陈蔡，杀夫子者无罪，籍夫子者无禁。弦歌鼓琴，未尝绝音。君子之无耻也若此乎？”颜回无以应，入告孔子。孔子推琴喟然而叹曰：“由与赐，细人也。召而来，吾语之。”子路子贡入。子路曰：“如此者，可谓穷矣！”孔子曰：“是何言也！君子通于道之谓通，穷于道之谓穷。今丘抱仁义之道，以遭乱世之患，其何穷之为！故内省而不穷于道，临难而不失其德。天寒既至，霜雪既降，吾是以知松柏之茂也。陈蔡之隘，于丘其幸乎！”孔子削然反琴而弦歌，子路扢然执干而舞。子贡曰：“吾不知天之高也，地之下也。”②

前者出自《孟子》，后者出自《庄子》。作为儒、道两家的代表人物，孟、庄为了阐明自己的政治主张，驳斥论敌，十分讲究说理论辩的技巧，尤其善设譬喻。其实春秋战国诸子皆是如此，

① 《孟子·离娄》。
② 《庄子·让王》。

不唯儒道而然。墨子说：“譬也者，举他物而以明之也。”① 荀子说：“谈说之术，……譬称以明之。”② 而诸子散文中的寓言正是由简单的譬喻发展而来的，是比喻的高级形态。如果说简单的比喻仅是“以其所知谕其所不知而使人知之”③ 的话，那么寓言所表达的寓意就要比比喻深刻得多，也广泛得多了。上举“齐人有一妻一妾”的寓言，人物形象是何等鲜明，故事情节是多么生动啊！短短的二百字，一波三折，入木三分地刻画了在官场上钻营的利禄之徒的丑恶嘴脸和龌龊心理，具有极强的讽刺效果。“孔子穷于陈蔡”是借用历史人物和事件再加以歪曲变形，把到各地宣扬自己学说的孔子师徒几乎写成了一群到处碰壁的叫化子，让人读了忍俊不禁。难能可贵的是笔墨所及之处，几个人物的性格特点是那样生动突出，场面又是那样鲜明可见。抛开理论上的羁绊，把这样的寓言故事看成是古代最早的讽刺小说，是完全说得过去的。

在先秦诸子的寓言中，最值得注意的是庄子。庄子著作自称“寓言十九”，司马迁也说“其著书十余万言，大抵率寓言也。”④ 选录及创作的寓言多达二百则左右。庄子寓言不但量大，而且因为他的创作方法是浪漫主义的，有活泼而又葱茏的想象力，表现方式丰富多彩，在外在形式上更接近于小说。前引宋代黄震所说“庄子以不羁之才，肆跌宕之说，创为不必有之人，设为不必有之物，造为天下必无之事，用以眇末宇宙，戏薄圣人，走弄百出，茫无定踪，固千万世诙谐小说之祖也。”确为真

① 《小取篇》。
② 《非相篇》。
③ 刘向《说苑·善说篇》。
④ 《史记·老子韩非列传》。

知灼见。黄氏正确指出庄子寓言在人、物、事三个方面都是虚构设置的，以实现讽刺的目的，而这恰恰是讽刺小说区别于其他文体的主要标志。如果我们细细地分析一下庄子的所有寓言作品，就会愈来愈多地发现其中蕴含着的小说因素。比如说寓言中的人物，既有传说人物，也有历史人物，又有虚构人物，但不论何种人物，寓言作者都跨越了时空的限制，冲破了历史真实的禁锢，完全按照自己的创作意图随心所欲地加以改造，使之变成了小说的艺术形象。黄帝是传说中的五帝之一，亦是道家的始祖。但在庄子的笔下，黄帝却成了根本不懂长生之道，不晓“无为而治”的平庸之辈，屡屡受到广成子的奚落[1]，甚至连个牧马小童也不如[2]，与史书中的黄帝形象完全不同。孔子是真实的历史人物，庄子当然不会不知道，但这并没影响他照样把孔子改造成“面目全非”的小说人物。如他在《庄子·盗跖》中将风马牛不相及的盗跖与孔子拉扯到一块，并让盗跖这个十恶不赦的江洋大盗把前去做说服工作的孔子教训了一顿，怒斥孔子“作言造语，妄称文武，冠枝木之冠，带死牛之胁，多辞谬说，不耕而食，不织而衣，摇唇鼓舌，擅生是非，以迷天下之主；使天下学士不反其本，妄作孝弟，而侥幸于封侯富贵者也。子之罪大极重，疾走归！不然，我将以子之肝益昼餔之膳。”结果把孔子吓得“再拜趋走，出门上车，执辔三失，目芒然无见，色若死灰，据轼低头，不能出气。”两个人物形象刻画得是如此生动，令人触目难忘。“道不同，不相为谋。世之学老子者则绌儒学，儒学亦绌老子。”[3] 因为学派的不同，庄子以讽刺儒士、

① 《庄子·在宥》。
② 《庄子·徐无鬼》。
③ 《史记·老子韩非列传》。

“戏薄圣人”为己责，所以在他的作品里，孔子及儒家几乎都被他用小说笔法写成了“反面人物”，受到强烈的讽刺和嘲弄。如在《庄子·田子方》里，写庄子与鲁哀公论儒服，揭露儒士大都故作姿态、沽名钓誉的虚伪面目；在《庄子·外物》篇里，更以诙谑嘲讽的笔调写了两个口含诗礼而盗掘坟墓的儒士：“大儒胪传曰：‘方作矣，事之何若？’小儒曰：‘未解裙襦，口中有珠。’‘诗固有之曰：青青之麦，生于陵陂。生不布施，死何含珠为！接其鬓，擪其颊，而以金椎控其颐，徐别其颊，无伤口中珠！’”作者只将两个伪善儒者的丑陋行为客观展示出来，并未加以评论，但讽刺效果十分明显。整个场面就像一幅笔法洗练的速写，简洁明快而又十分动人。在庄子的二百多篇寓言作品中，像上述这样具有小说意味的篇目甚多。所以前人谓庄子为“诙谐小说之祖”，不是没有道理的。

不过，能够称得上“小说之祖”的人并非庄子一人，除上述孟、庄之外，先秦著作中出现类似小说作品的还有《荀子》、《韩非子》、《墨子》、《列子》等。这种“准小说”作品传统上被视为寓言，当代研究者有人认为其实就是小说，或者称之为“寓言小说”。对这个问题加以界定是必要的，因为它关系到我们对先秦小说观念的认识，关系到我们对古代小说发展历史的评价。但对这个问题要加以科学的界定又是相当困难的。因为对“什么是小说”这个根本问题的认识并不都是统一的，所以对先秦著作中的这类作品的判定便难免见仁见智，对先秦小说观念的认识也便会产生较大的差距。

如果我们对此类作品不只采取“模糊印象”的认识方法，而是加以理性的、具体的分析，便会发现：

首先，这些类似小说的作品确实大多具备了小说应有的素

质，约略包括：①自觉地运用了虚构想象的文学创作手法。虚构想象，作为人类的一种思维方式，它只有在自觉的、有意识的状态下才具有文学的意味。如前所述，神话虽然也运用了虚构想象，但它是在非自觉、无意识状态下进行的，说到底，它是人类思维中原始、蒙昧因素的反映，与作为文学手法的虚构想象不仅有层次的高低，且在本质上是完全不同的。自觉的虚构创造出来的文学作品是对生活现象的概括和提炼，蕴含着比生活本身更丰富更深刻的美；非自觉的虚构则是对生活现实的歪曲和变形，充满着虚幻、荒诞和离了谱的夸张。当然，运用虚构想象（即使是自觉的）创造出来的文学作品也不一定是小说，所以它还应该具备以下的素质。②先秦的寓言像小说作品一样，以虚构的手法塑造了可感的人物形象，而且有些人物的性格特征十分鲜明，足可以与后来的所谓“典型人物”相媲美。在上面我们已经举到的孟子、庄子的几篇作品中，这一特点比较突出。③这些类似小说的作品一般来说都有一个相对完整的故事情节，并不像后来的志人小说那样，有的只不过是只言片语，并没形成一个完整的故事。像孟子的“齐人有一妻一妾”虽只二百余字，却将故事的来龙去脉写得十分清晰，先是齐人对妻妾的夸口，以致引起妻妾的怀疑；下面又写妻子跟踪丈夫弄清了真相，而丈夫却在妻妾的羞愧和哭骂中仍然表现出自己的得意和骄傲。故事从前至后犹如抽丝剥茧，直到最后一刻才把齐人的丑态赤裸裸地展示出来。就此故事的曲折和完整来说，它与小说没有任何区别，甚至可以称得上一篇十分出色的小说！

有上述三项，我们难道对这些作品应该称作小说还有什么犹豫吗？是的，问题正在这里。我们之所以讨论了上面这些问题，正是想指出它们与下面所要说的问题还存在着明显的矛盾，

这也是我们难以径直把这类作品视为真正的小说的唯一原因。

我们知道，所谓文体就是指文学作品的类别，正因为这一些文学作品与那一些文学作品从某一角度加以比较，它们有着明显的差异，所以才能形成类别，才会有文体的区分。因此，任何文体都应该是相对独立的，一般来说，它不应该总与其他文体混淆在一起，更不应该仅仅是其他文体的附生物或填充物。当然，要真正认识清楚这个问题也有相当的困难。比如后来的小说尤其是白话小说以及戏曲中，诗词歌赋充斥其间，是极其正常的事；其他文体的相互交叉也是常见的文学现象。但这是文体在各自独立以后的重新融合，是文学发展到一定阶段的产物。文学愈发展，各文体之间的渗透与融合可能愈严重，这并不是什么坏事。问题是，在文学发展的初期阶段，在各种文体的界限尚不清楚的情况下，我们就不该采取过于宽容和轻率的态度，而应该十分谨慎地对待。正因为如此，我们发现了先秦诸子著作中的这些类似小说的作品有一个致命的弱点，就是它们还没有取得独立的生命和地位，它们还仅仅是诸子散文中的一个元素，是作者议论说理的一个辅助手段，其最终目的是为作者的某个论点服务的。这是与后来的小说最大的区别，也是一个实质性的区别。让我们仍然回过头来细细观察那些最具小说意味的作品，无论从思想内容上，还是从篇章结构上来看，它们确实还不具备独立性。如“齐人有一妻一妾”是在《孟子》一书的《离娄章句下》卷中，此卷多谈礼义仁孝，共三十三章，主要是记载孟子的议论，是语录的形式，但为了说明论点，孟子常信手拈来一些事例。“逢蒙学射”的故事，便是在议论求交取友，必得其人时举出来的。“齐人有一妻一妾”则是他在谈论对待功名富贵的态度时举出来的事例。故事的结尾：“由君子观之，

则人之所以求富贵利达者，其妻妾不羞也，而不相泣者，几希矣”，就是孟子要说明的论点。他用这个故事说明小人苟得，用不正当的手段去猎取功名富贵，虽能满足自己一时的欲望，但在正人君子看来，此非正道，是可耻的，世人要以之为戒。作为孟子议论的一个例证，虽然这个故事是虚构而成的，但它毕竟只是孟子论说的一部分，并不是独立存在的。庄子笔下“孔子穷于陈蔡”的故事与此相类似。此篇在《庄子·杂篇》的“让王”中，“让王”的主旨是讲至道之人不以功名富贵为意，“不以养伤身，不以利害形”，安贫乐道，逍遥于天地之间。这一章是夹叙夹议的写法，先以尧让天下的传说开始，以下又有舜让天下给子州支伯、善卷、石户之农，以及亶父、王子搜、颜阖等众多的事例，反复论说上述观点。“孔子穷于陈蔡”就是这时出现的，所要说明的问题就是子贡的那句话：“吾不知天之高也，地之下也。古之得道者，穷亦乐，通亦乐，所乐非穷通也。道德于此，则穷通为寒暑风雨之序矣。”这段故事处在庄子关于至道的长篇大论之中，内容上与前后相贯穿，结构上也与上下相联系，显然也没有独立性。

除开孟、庄，再来看其他先秦诸子著作中的“小说”，也都是这个情况，就是说，它们都是作者论说的一种辅助工具，一种论辩技巧，或说是一种权宜之计，充当的角色至多是“附生物”或“填充物”，而没能获得独立的生命，独立的文学品格。鉴于此，我们还不能轻易地将这些作品称之为真正的“小说”，而只能说它们已经具备了小说的主要因素，是小说艺术的萌芽，为真正小说的产生准备了条件。后来的历史证明，小说（尤其是讽刺小说）正是在这片土壤上孕育发展起来的，吸收了先秦寓言中的大部分有机营养。一直到清代的《聊斋志异》，我们都

可以由某些篇章中发现先秦寓言故事的影子，可见早期这些非自觉的小说因素，对真正小说的产生和发展都发生了深远的影响。

三、史传文学中的小说因素

中国古代小说观念有一个相当突出的特点，就是当它刚一出现便与经史形成了对立的局面；也可以换一句话说，小说就是相对于经史才出现、才存在的。我们已经在前文稍稍涉及到这个问题，由庄子、桓谭、班固等人的简略论述中确实可以看出，当时的人们是如何看重经史而藐视小说。不过这仅仅是单纯从理论上来说的，如果我们能将视点直接集中在小说作品或历史著作上，就会发现二者的对立并非像人们在理论上再三申明的那样尖锐，那样势不两立；恰恰相反，我们发现二者有很多契合点，经史并非那般神圣，小说也并非那样卑贱。尽管经史家们总是把自己笔下的东西说得似乎是天经地义，后人也不断在神化经史著作，但是我们仍可以在这些“经”中发现“不经”的东西，在经史中发现小说的因素。《左传》、《战国策》、《史记》、《汉书》等是正统的史学著作，前者同时被尊为经，但这些书在写人记事时确实不乏小说笔法。如《左传》记叙历史事件及各类战争场面，《战国策》的善于刻画人物，都曾为小说研究者所津津乐道。至于《史记》，它在描写人物方面的成就就更突出了，不少人物传记几乎可以作为文学作品来读，它所创立的纪传体，成为唐代传奇小说的直接源头。无怪乎前人称其

为“史家之绝唱，无韵之《离骚》”[1]，可见它是兼有历史与文学两重性格的，也就是说历史与文学、历史与小说，并不一定是矛盾的，它们在某些方面存在着共通的东西。

那么，这个“共通”的东西是什么呢？其实就是虚构想象。不可否认，古往今来的经史家们都很忌讳谈到这一点，连文学研究者也几乎都认为虚构想象是文学的专利，经史是不存在这个问题的。事实是这样的吗？当然不是。虚构想象作为人类的一种思维能力和方法，无时无刻不存在于思维活动中，经史家们的著述活动当然也不可能例外。人们常常标榜“正史”如何如何，似乎“正史”上的东西都是板上钉钉的客观存在，其实这是误会。历史与史书是两回事，历史像一江秋水一去不返，史书只留下了它的点点滴滴，史书究竟在多大程度上能反映出历史的真貌，是很难确定的事。历史悠远，世事纷纭，一个史著作者，站在一个特定的角度去看待那万事万物，其局限性是不言而喻的。即使是专门负责修史的史馆史官们，虽有较全面地了解历史的有利条件，但由于受到政治立场和道德观念的限制，对材料的取舍、人物的臧否，仍然会有较大的随意性。即使像司马迁这样的“良史之才”，即使他的写作原则被誉为“实录”，我们仍可以发现那么多近似文学的东西。尤其是某些人物、事件的细节描绘，一些从情理上说不可能为外人知道的内幕，司马迁也总是写得那么栩栩如生，活灵活现，唯一可信的解释就是他在已有材料的基础上又进行了“合理的想象”，加进了自己的东西。钱钟书先生对此有一段中肯的论述：“史家追叙真人真事，每须遥体人情，悬想事势，设身局中，潜心腔内，忖之度

① 鲁迅《汉文学史纲》。

之，以揣以摩，庶几入情合理，盖与小说、院本之臆造人物、虚构境地，不尽同而可相通。”① “可相通”者即人物、事件在心理或细节描写上的虚构想象；“不尽同”者则说明虽同属想象之辞，但在程度、范围上却是不同的。小说可以凭空杜撰，甚至可以“颠倒黑白”，完全不必顾忌什么；但史著则必须在基本史实的基础上对历史人物或事件进行“遥体”和“悬想”，以弥补史料之不足，但不允许在重大史实上出偏差。

其实，史著中出现想象虚构之辞也并非由《史记》始，以常情度之，只要是史书，其中必有想象，不可能有哪本书是例外。前文已谈到的神话传说即是先民心目中的“历史”，这且不去说它；即如《左传》、《国语》、《礼记》这些经史著作，也在历史中掺进了作者的思维。有的研究者曾对照过骊姬害申生故事在几部史著中的不同记载②。《穀梁传》写得很直接，骊姬预设阴谋，将毒药投入申生献的酒肉中，却当着晋献公的面把自己炮制的毒酒倾于地上，“而地贲”；将毒脯与犬，而“犬死”。这时骊姬便绘声绘色地大造舆论：“骊姬下堂而啼呼曰：‘天乎，天乎！国，子之国也，子何迟于为君？’”《左传》则重在写骊姬欲立己子为太子，功夫用在“赂外嬖”“使言于公”的情景，当她把申生的归胙“毒而献之”之后，“姬泣曰：‘贼由太子。’”《国语》则将骊姬的阴谋诡计都写成是由与姬私通的优施策划而成的，是优施教她如何“夜半而泣”，用“枕头风”进申生的谗言。当骊姬阴谋得逞后，她反而显得很深沉，既没有“下堂而啼呼”，也没有“泣曰：‘贼由太子。’”但她那种志得意满的神情却显得更为清晰可见了。而司马迁在写到这一段时则主要强

① 《管锥编》。
② 宋嗣廉《史记艺术美研究》。

调晋献公的昏庸，废太子的主意是他主动提出来的，骊姬得知此意，虽心中高兴，却故意以退为进，哭着说："奈何以贱妾之故废适立庶？君必行之，妾自杀也。"同一件事，在几部同具盛名的史著中竟写得如此不同，那么究竟哪一种写法才是真正的"历史"？恐怕这是永远也搞不清楚的了。其实对史书中的类似记载，前人早就表示怀疑过，陈涉读到《国语》的上述记载，就曾问人："人之夫妇，夜处幽室之中，莫能知其私焉，虽黔首犹焉，况国君乎？余以是知其不信，乃好事者为之词。"[①] 这是很实在的话。无独有偶，清代纪晓岚也有过一段类似的话，他在谈到《聊斋志异》的细节描写时说："今燕昵之词，媟狎之态，细微曲折，摹绘如生，使出自言，似无此理；使出作者代言，则何从而闻见之？又所未解也。"[②] 二人不同的是，陈涉已经认识到史书中有小说笔法，而纪晓岚则不懂得小说中更应该有小说笔法。在这种意义上说，纪晓岚反倒要落后于陈涉十几个世纪了。

史家著述除了在细节上虚构想象，在基本历史材料的取舍与运用上，也有与小说共同的东西。习惯上的看法，好像史书运用的材料必然言之有据，是国家档案级的资料，一言千钧，板上钉钉，于是乎才能成正史；而小说则道听途说，搜奇记轶，因而称野史。其实并不尽然，司马迁著《史记》除了运用皇家图书馆的材料，也不排斥自己认为有用的轶闻传说。他曾说："吾适丰沛，问其遗老，观故萧、曹、樊哙、滕公之家，及其素，异

---

① 《孔丛子·答问》。
② 盛时彦《阅微草堂笔记·姑妄听之跋》。

哉所闻。”[1] 他还认为“近世”“传闻多异迹”[2]，很有使用价值。他考察得来的异闻，只要对写人写事有用，他都会用上。而这些异闻传说，虽然带有民间色彩，但对写出有血有肉的人物，有声有色的事件，往往有画龙点睛之妙。所以有人说《本纪》至秦而始奇，《世家》至赵而始奇，就与史迁杂录当时的轶闻传说增加了可读性有关。如《赵世家》记公孙杵臼、程婴以生命庇护赵氏孤儿，终于逃过屠岸贾追杀的情节，写得曲折动人，惊心动魄，以致成为后世戏曲小说的绝好素材。其实《赵世家》所记，多有《左传》《战国策》所不载者，无疑是司马迁根据民间传闻写成的。古代史书常常有这种情况：凡是历史事实（人物、事件）读起来往往枯燥无味，而那些生动活泼、意趣盎然的段落则是在传闻的基础上又加适当想象而成的。试想古代史官记事不可能十分详尽，至多是记录下事件的大体轮廓，很多细节需要史书作者“忖之度之”，从自已脑子里生发出来，塞到历史的素材中去。司马迁在《萧相国世家》中写高祖论功行赏，排列诸侯位次“令萧何第一”，“益封何二千户”。益封的原因，高祖并没说明，但他的心理活动却被司马迁窥到了：“以帝尝繇咸阳时何送我独赢奉钱二也。”其实司马迁的根据是以下这一段记载：“高祖为布衣时……以吏繇咸阳，吏皆送奉钱三，何独以五。”把这段记载变成高祖益封萧何时的心理活动，虽有移花接木之嫌，却深刻揭示了“一饭之食，睚眦之怨，记而不忘，高祖盖非不强忽细故者”[3]。很明显，这是一种文学的笔法。

史书中有想象，但它提供给小说艺术的却主要的不是想象，

---

① 《史记·樊郦滕灌列传》。
② 《史记札记》。
③ 《史记会注考证》引泷川资言语。

而是在想象基础上的记事写人的方法和技巧。与小说比起来，史书中的想象虚构毕竟是“稍逊一筹”，但它在人物描写方面的杰出成就，确实为后世小说建立自己的形象塑造系统提供了良好的借鉴。如《战国策》一书的文章特点是长于说事，书中人物充分发挥辩才，夸张渲染，畅所欲言，将语言功能发挥得淋漓尽致，人物形象也显得格外生动。至于《史记》《汉书》的人物传记，对小说的影响就更明显了。如以一个人物的生平事迹为线索，来展开全部故事情节的方法，避免一般性的叙述，抓住主要事件具体细致地表现人物性格特征的方法，利用生活细节或琐事凸现个性的方法，都成为后来小说艺术的基本表现技巧。比如司马迁为表现酷吏张汤的残暴性格，在张汤的传中写了他小时候的一个故事：“其父为长安丞。出，汤为儿，守舍。还，而鼠盗肉。其父怒，笞汤。汤掘窟，得盗鼠及余肉，劾鼠掠治，传爰书、讯鞫论报。并取鼠与肉，具狱磔堂下。其父见之，视其文辞如老狱吏，大惊。遂使书狱。”故事本身很可能只是传闻而已，因为张汤虽然后来以酷吏名世，幼时却不见得有什么劣迹，儿时的游戏不会有人专门记下来，其实即使真有其事，也不见得与他成为酷吏有必然的联系。但司马迁用在这里，对表现张汤的残酷性格，会产生一定的逻辑作用。就像《三国演义》要写曹操之奸诈，却写他幼时故意倒地诈称中风以诬其叔父一样，司马迁运用这种小说笔法目的也是要写出人物性格发展的必然性。《史记》为历史人物立传善于与历史事件的记叙结合起来，即在激烈的矛盾冲突中写出人物的性格特征。如用鸿门宴表现刘邦的懦怯而机智，项羽的坦率而少谋略；用使酒骂座和东朝廷辩写田蚡得势后的矜持傲慢，窦婴失势后的窘态，灌夫的为人刚直不好面谀等。个性鲜明的历史人物构成一幅幅色

彩斑斓的历史画面，故事化的历史情节又凸现出一个个性格独特的人物。站在史学的角度上，我们自然应该称之为史传写法；站在文学的角度上，我们视之为小说因素亦无不可。郑樵赞《史记》“百代以下，史官不能易其法，学者不能舍其书。”说明《史记》对史学与文学都产生了极其深远的影响。古代小说的产生与发展，多角度地汲取了史学著作的丰富营养。

四、无意识的小说观：理论与实践的冲突

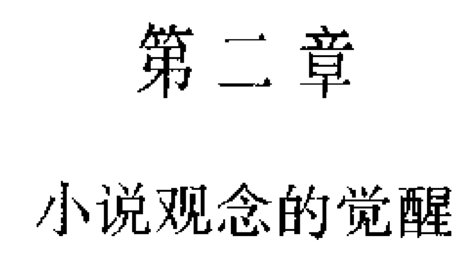
在我们大谈先秦两汉的多种文体中都含有小说因素的同时，我们应该明白，这一切都是从对作品的实际考察中得来的，也就是说，我们以当代的小说观念作标准，在秦汉的多种文体中发现了可以称之为小说因素的成分。然而，这些成分究竟是不是小说因素呢？当时的人是怎样看的呢？我们还需要理论上的明证。考察一个时代的小说观念，就像只作理论的探讨而忽视创作实践一样，单在作品中寻寻觅觅而忽略理论同样是片面的，不科学的。那么，理论上又如何呢？其实我们在前文已经花了较大的篇幅讨论了这个问题，现在只要拿来与我们已经寻找到的“小说因素”加以对照就会发现，有关理论论述与这些“小说因素”并不是一码事，甚至连一点牵连也没有；理论与实践之间存在着相当的距离乃至矛盾冲突。

我们不妨先拿“小说之祖”庄子来作例子。如果从作品实际来考察，由前文分析可知，庄子著作中可称为小说因素的东西最多，有些简直就是地地道道的短篇小说杰作；但回过头来看庄子那段有关“小说”的最早论述，则知他所说的“小说”与我们所认识的作为独立文体的小说，并非同等概念，庄子其实

并不懂得什么叫小说。一个不懂小说的人却能写出小说的杰作，一个被称为"小说之祖"的人却还没有认识到小说是一种文体，这是可能的吗？这难道不很可笑吗？其实，这并不奇怪，这正说明了文学史上一个基本规律，即文学最早是在无意识状态下产生的，文学实践总是先于文学理论而出现的。诗歌、小说、戏曲等都是如此，无一例外。文学只有发展到一定阶段，才会产生一种再生能力，即在人们的有意识创造中，出现新的文学品种。在小说产生之前，不可能有谁脑子里突然冒出了"小说"的概念，并异想天开地设计出小说的形式，然后再去创作小说。当庄子只是偶然地提到"小说"而并不知道它的文体意义的时候，他却已经创作出一批极具文体意味的小说式作品，那么他的创作明显不是在自觉的小说观念指导下进行的。虽然庄子无心作小说，但当他以茫崖无际之心去驰骋自己的想象的时候，却在客观上造就了那么健全的小说素质，以致无意中成了"千万世诙谐小说之祖"！

这种理论与实践的错位同样表现在经史之中。我们已在前面剖析了经史中的小说因素，但并不意味着这些经史的作者都成了自觉的小说作者。班固虽然对作为文体的小说已经有了比较成熟的理论认识，肯定了它的价值，但这只不过是他作为一个开明的史家采取的宽容态度，也不意味着他已把小说看成与史书地位相同的东西，甚至自己也来动手作小说。但是翻开《汉书》，可以看到其中同样不乏小说的因素。如为大家所乐道的《陈咸传》中写陈咸受其父陈万年教训的一段："万年尝病，召咸教戒于床下。语至夜半咸睡，头触屏风。万年大怒，欲杖之，曰：'乃公教戒汝，汝反睡，不听吾言，何也？'咸叩头谢曰：'具晓所言，大要教咸谄也。'万年乃不复言。"深更半夜里

老子教训儿子，可以说是不为外人所知的秘事，但班固竟把这一细节写得如此活灵活现，既表现了陈咸的抗直性格，也淋漓尽致地刻画出陈万年的卑污灵魂。如果有人要问，这种发生在密室中的秘密，从情理上推度，陈氏父子都不会说给外人知道，那么班固是如何知道的？他是根据的史料记载还是据情势“忖之度之”想象而成的？很明显，答案应该是后者，这无疑是一种小说笔法。另外，班固在理论上认识的小说，与他在《汉书》中所运用的小说笔法也完全不是一回事。班固对小说的论述是在辑录小说十五家一千三百八十篇的基础上进行的，而这些所谓的小说作品，如前所述，绝大部分都算不上小说。就是说，班固在理论上所认知的小说，有些其实并非小说，而真正的小说因素，却隐藏在他的史著中而未被认识到。这从另外一方面表现出小说理论与小说实践间的差距和矛盾。当然，这种情况并非只存在于班固及其著作中，很多经史著作都表现出与小说小道既对立冲突，又统一融合的关系。往往对立冲突是表面的、理论上的，而统一融合则是内在的、实际上的。



第二章

小说观念的觉醒

魏晋南北朝时期向来被认为是中国文学的自觉的时代，其主要标志是文学批评风气的形成，文学理论著作的出现，文学观念更趋明晰，文体区分的进一步理论化。如曹丕在《论文》里把文章看作是“经国之大业，不朽之盛事”，鼓励文人更积极地参与文学创作，不要“遂营目前之务，而遗千载之功”，有意识地提高文学的地位，改变了以往把作家当作“倡优”，把辞赋视为“博奕”的状况，尤其典型地表现了魏晋文学的自觉精神。

那么小说如何呢？魏晋的小说观念处于何种状态呢？这里我们可以先引用明代著名小说史家胡应麟的一段论述，他在《少室山房笔丛》里说：“凡变异之谈，盛于六朝，然多是传录舛讹，未必尽幻设语。至唐人乃作意好奇，假小说以寄笔端，如《毛颖》、《南柯》之类尚可，若《东阳夜怪录》称成自虚，《玄怪录·元无有》，皆但可付之一笑，其文气亦卑下亡足论。”鲁迅先生曾在《中国小说史略》中引述过这段话，并认为六朝鬼神志怪之作，“其书有出于文人者，有出于教徒者。文人之作，虽非如释道二家，意在自神其教，然亦非有意为小说，盖当时以为幽明虽殊途，而人鬼乃皆实有，故其叙述异事，与记载人

间常事，自视固无诚妄之别矣。”① 鲁迅先生对胡应麟的论断是表示赞同的，认为魏晋虽有不少称作“志怪”“志人”的小说作品，但那并不是自觉的小说创作，而是把鬼神之类作为一种客观存在而记述的，与写史是没有什么区别的。自鲁迅作出魏晋“非有意为小说”的论断以来，各种文学史、小说史，几乎众口一词地认定只是到了唐代，小说创作的自觉时代才真正开始，魏晋仍是小说创作的“混沌”时代。随着古代小说研究的深入，人们对古代小说观念的认识也更趋深刻和明晰，对魏晋小说观念，亦有重新认识之必要。

第一节　自觉虚构意识的出现

作为著名的小说史家，胡应麟对中国古代小说颇多真知灼见。他在如上论述中抓住了两点：“幻设语”和“作意好奇”，把这两点作为判断是否有意识创作小说的两把尺子，是很有见地的。“幻设”即小说创作中的虚构，这既是小说艺术的主要因素，也是区别于写实作品的关键所在；“作意好奇”则反映了对小说审美娱乐作用的认识及创作的自觉性。如果在这两点上都能做到有意识进行，即为“有意为小说”，否则即为“非有意为小说”。胡应麟的论点确实把握住了小说观念中最本质的东西，但问题在于，他由这两点出发考察魏晋小说理论和创作得出的结论，是有偏颇的。

① 《中国小说史略·六朝之鬼神志怪书》。

首先，魏晋时代的作家在小说创作中有无自觉的虚构意识？魏晋的小说理论是否已经认识到虚构对小说的不可缺少？回答应该是肯定的。

前文已经论及，虚构虽然是神话传说的生命，但那显然是在不自觉的状态下进行的；诸子寓言虽然是有意识的虚构，作者并未自觉地将其作为一门独立的文学样式来创作，而仅仅是论说文的"附生物"；或者在某种意义上说，仅仅是一种放大了的修辞手法。因此，神话传说和秦汉寓言都不能算是真正的小说，其作者都不是在进行有意识的小说创作。这一点应该是明确无疑的。

到了魏晋时期，情况就不同了。由于长期的尚实意识的影响，人们仍然倾向于相信写实的作品。郭璞云："世之览《山海经》者，皆以其闳诞迂夸，多奇怪俶傥之言，莫不疑焉。"① 说明世人对虚构夸张的记述仍然持怀疑的态度。不过情况确实有改变。郭璞接着就对《山海经》究竟可信不可信进行论辩，他认为以"宇宙之寥廓，群生之纷纭"，人的所见所闻都极其有限，实际上是知道的东西少，不知道的东西多。人们为什么对某种东西感到奇异呢？原因是没有见过它，不是这种东西确实有什么值得大惊小怪的，而是因为人没有见到过，没有听到过，乍一见而与他物不同，故觉得奇怪；如果朝夕相见，绝不会觉得奇怪。所以他的结论是"夫玩所习见，而奇所希闻，此人情之常蔽也。"单就《山海经》来说，郭璞认为书中所载其实本来也没有什么可奇怪的，人们"莫不疑焉"也是"怪所不可怪"，是少见多怪的行为。他举《汲郡竹书》和《穆天子传》上所载穆王见西王母的传说，证以《史记》，来

① 《注山海经叙》。

说明那些表面上看起来"闳诞迂夸"的"俶傥之言"其实都是历史事实，都是可信的。据此，他认为司马迁采取"至《禹本纪》、《山海经》所有怪物，余不敢言也"的态度是过于审慎了，甚至是可悲的！当然，郭璞力图证明《山海经》所载都是真实可信的，并不科学；《山海经》是神话之书，是先民不自觉想象的产物。但郭璞认为《山海经》这类书仍有其存世的价值，尤其是对那些"达观博物之客"来说，能增长见闻，增加知识。他觉得如果这些书不传于后世同样是可悲之事，所以他要注《山海经》，"几令逸文不坠于世，奇言不绝于今"。与那些拘泥于所见所闻的"通识瑰儒"比起来，郭璞似乎更能容忍那些虚构的东西，——虽然他为这些东西辩护的方法并不是科学的。

魏晋时期最早认识到小说的虚构并加以自觉提倡的当属干宝。他在《搜神记序》中论道：

> 虽考先志于载籍，收遗逸于当时，盖非一耳一目之所亲闻睹也，亦安敢谓无失实者哉！卫朔失国，二《传》互其所闻；吕望事周，子长存其两说，若此比类，往往有焉。从此观之，闻见之难一，由来尚矣。夫书赴告之定辞，据国史之方策，犹尚若兹，况仰述千载之前，记殊俗之表，缀片言于残缺，访行事于故老，将使事不二迹，言无异途，然后为信者．固亦前史之所病。

干宝这段关于实与虚、信与不信的论述，极富辩证思想。如何看待历史事实与史书记载、正史与小说的关系呢？干宝一身而兼二职，既是领修国史的"良史"，又是志怪小说作家，他的认识应该是最有说服力的。他毫不隐晦地告诉读者，即使是正史，

因为使用的材料要么来自古籍早先的记载，要么是来自民间遗闻传说，都不是写史者亲眼所见，亲耳所闻，谁也保证不了都符合历史的真貌。既然同一件事情《左传》所载就与他书不同，《史记》则几说并存，可见作者也搞不清谁是谁非，何虚何实。其中至多有一说是真实的，也许这几说都不是真实的，那么读者应该何去何从呢？显然这是一个根本无法解决的难题。干宝说，既然"书赴告之定辞，据国史之方册"，都免不了不实之词，那么作为"缀片言于残缺，访行事于故老"的小说，出现"虚错"就更是必然的了。针对自己的《搜神记》，他说："今之所集，设有承于前载者，则非余之罪也。若使采访近世之事，苟有虚错，愿与先贤前儒分其讥谤。"既坦然承认自己的作品有虚错，又进而认为这种虚错在"先贤前儒"们的著作中早就出现了，是不值得奇怪的。以甘愿"分其讥谤"的勇气为小说的虚错辩解，显然不仅是一种宽容大度的态度，而是在认识到虚错不可避免的基础上对虚构原则的自觉提倡。作为一位正史家，干宝理所当然地应该知道"虚错"对于正史著作意味着什么。既然他在《搜神记》中提出虚错不可避免论，公开承认书中有虚构，那么他对《搜神记》与正史著作的区别，必然是认识得很清楚的。如果对干宝的创作实践加以考察，更可以发现大量的证据，说明他对虚构问题的认识并非仅停留在理论上。《晋书·干宝传》概括《搜神记》是"博采异同，遂混虚实"，以客观的态度肯定了干宝不仅在理论上，而且在创作实践中自觉贯彻了虚构的原则，并且表现出极高的技巧。刘义庆《世说新语》的《排调》篇记载："干宝向刘真长叙其《搜神记》，刘曰：'卿可谓鬼之董狐'。"董狐是古代良史，以"书法不隐"而著称，刘真长把干宝称为"鬼之董狐"，从侧面说明干宝有将鬼神这一类

乌有之事写得栩栩如生的高超虚构才能。

再扩大一下我们的考察范围，便会发现魏晋不少小说家确已自觉地把虚构作为小说创作的基本原则，虚妄不实的异闻传说不但不再受到排斥，反而成为一些小说家专门搜罗的对象。再看萧绮在《拾遗记序》和托名郭宪在《汉武洞冥记自序》中的两段论述：

> 王子年乃搜撰异同，而殊怪必举，纪事存朴，爱广向奇，宪章稽古之文，绮综编杂之部，《山海经》所不载，夏鼎未之或存，乃集而纪矣。辞趣过诞，意旨迂阔，推理陈迹，恨为繁冗，多涉祯祥之书，博采神仙之事，妙万物而为言，盖绝世而弘博矣。①

> 宪家世述道书，……或言浮诞，非政声所同，经文、史官记事，故略而不取，盖伪国殊方，并不在录。……今藉旧史之所不载者，聊以闻见，撰《洞冥记》四卷，成一家之书，庶明博君子，该而异焉。②

“爱广向奇”已经成为当时小说家和读者普遍的审美观念，而要做到广和奇，就不能完全按照生活的本来面貌去创作，势必要“搜撰异同”，在广为搜罗的基础上，利用“《山海经》所不载，夏鼎未之或存”的材料进行一番再创造。“殊怪必举”尤其说明王嘉创作《拾遗记》乃是在“爱广向奇”审美观指导下的自觉行为，是有意识地将之作为自己的创作原则，不这样就不可能

① 《拾遗记序》。
② 《汉武洞冥记自序》。

造成“辞趣过诞，意旨迂阔”的艺术特征与审美效果。对照《拾遗记》，应该说萧绮对王嘉的虚构观的总结是符合实际的。托名郭宪的论述可以说明同样的问题。作者创作《洞冥记》所使用的材料，都是“旧史之所不载者”，是“非政声所同”的“浮诞”之言，也就是那些为正统文人史官所不屑于用的“道听途说”、“街谈巷语”之论，而这些正是小说家们借以虚构发挥的极好素材。所以经文史官“略而不取”“并不在录”的东西，小说家恰恰认为是“古曩余事，不可得而弃”，这里面充满不同于经史的独特认识价值和审美作用，可以“成一家之书”，当然只能是不同于经史的小说。另据王嘉《拾遗记》载，西晋张华撰《博物志》更是大量采用种种神奇的民间传说而成，以致晋武帝读了认为他走得太远了，问他：“卿才综万代，博识无伦，远冠羲皇，近次夫子，然记事采言，亦多浮妄，宜更删剪，无以冗长成文。昔仲尼删诗书，不及鬼神幽昧之事，以言怪力乱神，今卿《博物志》惊所未闻，异所未见，将恐惑乱于后生，繁芜于耳目，可更芟截浮疑，分为十卷。”[①] 张华为什么惹得皇帝老子不满意？原因是以他的满腹学问，本可以把书编得更好一些，不该弄了那么多奇奇怪怪的内容蛊惑人心，贻害后人。晋武帝所说的“浮妄”“浮疑”，就是那些看起来不是那么可信的“不实之词”，它们可能是作者搜罗来的，也可能是出自作者的杜撰。

对魏晋小说的自觉虚构观念，其实前人早有论述。如唐刘知几云：“逸事者，皆前史所遗，后人所记，求诸异说，为益实多。及妄者为之，则苟载传闻，而无铨释，由是真伪不别，是非相乱，如郭子横之《洞冥》、王子年之《拾遗》，全虚构辞，用

① 王嘉《拾遗记》。

惊愚俗，此其为弊之甚者也。”[①] 虽对《洞冥》、《拾遗》一类小说有鄙意，但却肯定了它们“全虚构辞”，抓住了小说不同于其他文类的本质特点。胡应麟也说：“小说，唐人以前，纪述多虚，而藻绘可观；宋人以后，论次多实，而彩艳殊乏。”[②] 从比较的角度看到了唐之前的小说与宋之后的小说的最大区别在于前为虚构之作，后为写实之作，并进而造成二者的风格产生“藻绘可观”和“彩艳殊乏”的不同。唐人以前的小说，自然也包括魏晋小说。这说明胡氏对魏晋小说的虚构是有明确认识的。表面上看，此论似与“凡变异之谈，盛于六朝，然多是传录舛讹，未必尽幻设语”的论点有牴牾之处，其实是一致的。大多数研究者在引用胡氏这段论述时，往往忽略了“多是传录舛讹，未必尽幻设语”的确切含义。实际上胡应麟在这里是明明白白地承认魏晋小说的虚构意识的，只是他重点强调“传录舛讹”者多，虚构者少，不是全部虚构（“尽幻设语”）之作罢了。而考察一个时代的小说观念，显然不能以数量之多寡定，只能将这个时代最先进的理论认识和主要创作倾向作为综合考察对象，方能得出科学的结论。鉴于上述分析，再谈论魏晋时期没有自觉的虚构意识，魏晋小说不是有意为之，便是盲目与可笑的了。

第二节　对小说娱乐作用的最初认识

与虚构问题相联系的是小说的娱乐作用。虚构虽然是小说

① 《史通·杂述》。
② 《少室山房笔丛·九流绪论》。

区别于其他文学样式的主要因素，但并不是唯一因素。神话、寓言都是虚构而成的，前者是无意识虚构，后者是自觉虚构。但它们都还不能算作真正的小说，原因就在于其创作并非为了娱乐之目的。只有将自觉的虚构意识同自觉的娱乐目的结合起来考察，才能成为判断是否自觉小说观念的标准。

对小说功能的认识，虽然桓谭、班固有“可观”、“可采”之说，但其中是否也包括小说的娱乐功能呢？不得而知。似乎他们强调的是认识作用，完全忽略了小说在精神愉悦方面的作用。张衡的《西京赋》可能是最早指出小说有娱乐的性质：“匪唯玩好，乃有秘书，小说九百，本自虞初，从容之求，实俟实储。”张衡主张小说源于方士，薛综注云：“小说，医巫厌祝之术。”所以小说的作用主要是“从容之求，实俟实储”，以随时满足帝王的需要。张衡在同赋中还提到“街谈巷议，弹射臧否，剖析毫厘，擘肌分理。”这里继续发挥桓谭、班固的观点，并且又有所前进。“玩好”并非直接指小说，而是指其他可供赏玩的东西，但张衡将“小说九百”与“玩好”并举，说明小说也具有“玩好”的功能，亦即娱乐作用。帝王出游，光听经史家们讲经说史，显然枯燥得厉害，再由方术之士说一说奇奇怪怪的事情，放松一下情绪，是一种不错的精神休息。

张衡之后，“建安七子”中的徐干有一段关于小说的论述，到目前来讲尚未引起古代小说研究者的注意，不妨录之于后：

> 人君之大患也，莫大于详于小事而略于大道，察于近物而闇于远图。故自古及今，未有如此而不乱也，未有如此而不亡也。夫详于小事而察于近物者，谓耳听乎丝竹歌谣之和，目视乎雕琢采色之章，口给乎辩慧切对之辞，心

> 通乎短言小说之文，手习乎射御书数之巧，体骛乎俯仰折旋之容。凡此数者，观之足以尽人之心，学之足以动人之志。①

徐干在这一篇中是讲“务本”，他认为道有本末，事有轻重，作为君王，应该注重大道，也就是现世俗云“战略性的”、“政策性的”大问题，而不要把眼睛盯在蝇头小事之上，更不能满足于雕虫小技，那是难以胜任治国大任的。哪些是君王们应着力避免的小事呢？徐干认为，听歌看舞，阅读文采华丽的文章，欣赏小说作品，以及学习武艺等技巧，都是惑乱人心、动摇大志的坏事，都该极力避免。不用说，徐干对小说的鄙视态度还是很清楚的。不过引起我们注意的是，徐干将小说与歌舞华章放在一起论述，说明他看到了这几种文艺形式有共同的东西，这种共同的东西当然不会是认识教化的功能，而是娱乐审美的功能。徐干认为作为人君如果老是醉心于声色狗马，沉溺于娱乐之中，就会引起社会大乱，乃至国家灭亡。由此可知，徐干虽然对小说的娱乐作用是持否定态度的，但总可说明当时人们已经认识到小说的娱乐作用了，只是态度有肯定与否定的差别罢了。稍后的曹植在《与杨德祖书》里也表现了他对小说娱乐作用的认识：“夫街谈巷说，必有可采；击辕之歌，有应风雅。”他所说的“风雅”，主要表现在精神领域，是一种审美感觉，并不单指《诗经》中的风诗与雅诗。据史载，曹植也确是把小说作为精神娱乐品来看待的。《三国志·王粲传》注引《魏略·邯郸淳》：“会临菑侯植亦求淳，太祖遣淳诣植。植初得淳甚喜，延

① 《中论·务本第十五》。

入坐，不先与谈。时天暑热，植因呼常从取水，自澡讫，傅粉，遂科头拍袒，胡舞五椎锻，跳丸击剑，诵俳优小说数千言讫，谓淳曰：'邯郸生何如邪?'”曹植的“诵俳优小说”是紧接浴身、锻炼等活动后进行的，显然是将其作为闲暇时的精神消遣；而且这里小说与专供娱乐的“俳优”并列，说明二者有共同的娱乐功能。

干宝对小说娱乐作用的认识比前人更明确。多数研究者都注意到《搜神记序》中“发明神道之不诬”的主张，认为这才是干宝小说理论的中心。其实这是非常片面的，或者说是完全误解了干宝的原意。事实上他在这篇序里用了绝大部分篇幅不是为写实论张目，而是为虚构论辩护，进而又进一步道出小说的另一重要特质“游心寓目”。他说：

> 群言百家，不可胜览；耳目所受，不可胜载。今粗取足以演八略之旨，成其微说而已。幸将来好事之士录其根体，有以游心寓目而无尤焉。①

“游心寓目”，是干宝对《搜神记》以及同类小说娱乐作用的准确概括，也是对魏晋小说何以称一时之盛的最好解释。为什么小说一出现就受到歧视却又不断地得以发展，而最终蔚然成文学之大观呢？光从小说的教育价值去探究，是很难说通的。其实，关键原因是小说的娱乐审美作用，它是小说生命力的核心。正是因为小说中的奇人异事能“游心寓目”，给人以美感，所以读者才热烈地欢迎它们，造成小说“始出，大为远近所传，时

① 《搜神记序》。

流少年，无不传写，各有一通"[1]的兴盛局面。而作者只有认识到读者的这种审美要求，才会像干宝那样"考先志于载籍，收遗逸于当时"，甘冒"讥谤"之险进行"遂混虚实"的艺术再创造。关于这一点，仍然是胡应麟看得最清楚："然古今著述，小说家特盛，而古今书籍，小说家独传，何以故哉？怪力乱神，俗流喜道，而亦博物所珍也；玄虚广莫，好事偏攻，而亦洽闻所昵也。谈虎者矜夸以示剧，而雕龙者闲掇之以为奇；辨鼠者证据以成名，而扪虱者类资之以送日。至于大雅君子，心知其妄，而口竞传之，旦斥其非，而暮引用之，犹之淫声丽色，恶之而弗能弗好也。夫好者弥多，传者弥众；传者日众，则作者日繁。夫何怪焉！"[2]胡氏几乎全部从小说的审美教育作用入手探讨古代小说兴盛的原因，此正符合魏晋小说的实际。因此可以说，小说作者和读者相辅相成的关系，正是靠"游心寓目"的精神需要才建立起来的。如果把"发明神道之不诬"视为干宝创作《搜神记》的唯一目的，那么就很难解释他何以不强调《搜神记》的真实性，反而承认其"虚错"，并千方百计证明这种虚错的必然性；也很难理解他为什么希望本用以"发明神道之不诬"的《搜神记》对后世起"游心寓目"的作用。

与干宝"游心寓目"的主张相比，萧绮的"爱广向奇"说进一步把小说的娱乐功能具体化了。爱广、向奇是萧绮对《拾遗记》的评价，但同时也是对当时小说审美意识的总结。作为一种古老的审美观念，向奇思想产生于人类之初，其实神话传说无不是人类祖先向奇的产物。当人类的经验、知识尚不足以解释大自然或社会的全部秘密的时候，他们对一切不理解的东

① 《世说新语·文学》。
② 《少室山房笔丛·九流绪论》。

西都感到新奇，并以此萌发探索奇、解释奇的念头，探索的结果，正确的部分成为科学，不正确的部分变成了神话。魏晋时期，以奇为美的传统思想成为小说的主要审美观念，奇、异、怪的东西是小说作家和读者共同追求的目标，语奇志异的作品层出不穷，形成中国小说发展史上的一大奇观。胡应麟说："自汉人驾名东方朔作《神异经》，而魏文《列异传》继之。六朝唐宋，凡小说以'异'名者甚众。考《太平御览》、《广记》及曾氏、陶氏诸编，有《述异记》二卷，《甄异录》三卷，《广异记》一卷，《旌异记》十五卷，《古异记》三卷……大概近六十家。"① 由此可见魏晋及其后小说向奇观念之一斑。葛洪公开承认自己的《神异记》"深妙奇异"，王嘉说张华的《博物志》"考验神怪"，萧绮说《拾遗记》"殊怪必举"，清人王韬认为"《齐谐》志怪，多属寓言；《洞冥》述奇，半皆臆创。"这些都说明魏晋小说家是自觉地把奇、异、怪作为一种美学追求的，其比前代的进步之处也正表现在这里。"爱广向奇"之"爱"、"向"，皆含有强烈的主观色彩和自觉意识，不是只停留在对客观之奇作欣赏，而是对未曾存在之奇作主动自觉的追求。王韬云"《洞冥》述奇，半皆臆创"，将"述奇"与"臆创"结合起来论述，应该说甚有见地。"述奇"不只是魏晋小说表现出来的外部特征，也包含作者以"述奇"满足读者"向奇"心理的自觉追求；"臆创"则是达到"述奇"的虚构手段。自觉的美学追求和自觉的虚构意识的结合，正是小说观念觉醒的标志。鲁迅先生云："若为赏心而作，则实萌芽于魏而盛大于晋，虽不免追随俗尚，或供揣摩，然

① 《少室山房笔丛·二酉缀遗》。

要为远实用而近娱乐矣。”[①] 鲁迅说的是志人小说，而志怪小说其实也是如此。

第三节　尚实观念对小说的压迫

正如每个时代都存在矛盾对立的文学观念一样，我们在注意到魏晋时期自觉的小说观念已经产生的同时，不应该忽视另一种小说观念，即与虚构、娱乐相对立的写实与实用观，后一种实际上是史学观念。前已论及，由于地理的与文化的原因，我们民族的尚实意识不但历史久远且极其强烈，从而对我国文学的发展造成直接的影响，以至形成“文史不分”的交叉融合局面。史学观念对小说的影响至魏晋并没有结束，它表现在小说理论与创作的两个领域。

前文重点论述了魏晋时期自觉的虚构意识确实已经出现，但相对而言，理论领域的虚构论比写实论单薄得多。郭璞序《山海经》，虽然承认其“闳诞迂夸，多奇怪俶傥之言”，而且对司马迁过于谨慎的态度不无讥讽之意，但他证明《山海经》可信的目的和方法都更接近史学观念，他并未从根本上认识到《山海经》与经史的实质性区别，因而也不敢公然承认《山海经》中的一切都是虚构的，而且这种虚构是理所当然的。相反，他在想方设法证明《山海经》中写到的一切都是实有其事，只是人们限于见闻有限，不曾目睹耳闻罢了。因此从整体来看，郭

① 《中国小说史略》。

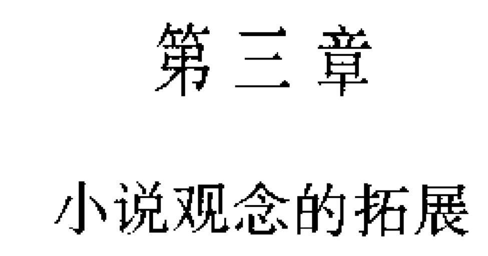
璞并未超出史学尚实意识的约束。虽然他与那些“验之《史考》，以著其妄”的“通识瑰儒”们的结论正好相反，但同样是以尚实标准衡量《山海经》的。前引王嘉《拾遗记》有关张华创作《博物志》的记载，说明晋武帝对张华“记事采言，亦多浮妄”是很不以为然的，并且命他“芟截浮疑”，也就是删掉小说色彩更浓的那一部分。可以肯定，这种“芟截”对作品的虚构成分和娱乐作用都是有损害的。即便这样，《博物志》仍然对晋武帝有很强的吸引力，“帝常以《博物志》十卷置于函中，暇日览焉。”① 其实晋武帝的这种矛盾态度很有代表性。小说固有的审美性能吸引着大家，连帝王将相亦无法摆脱这种诱惑；但由于受到传统的尚实意识的影响，一部分人又不希望小说走得太远。尚实意识仍然对小说的虚构意识形成强大的冲击力量，以致有些虚构作品受人讥笑，甚至在失实的罪名下被扼杀，小说的发展受到损害。裴启的《语林》刚出时风靡一时，时人“无不传写，各有一通”。但不久因书中记谢安事略有出人而受到指责，竟至“于此《语林》遂废”！由此可见，尚实观念仍然在社会上保持着稳固的地位。试想在这种环境里，自觉小说观念的觉醒与成长该是多么困难！

尚实意识对小说观念的压迫还表现在小说理论与小说创作的差距与矛盾。不少作家在小说创作的实践中已相当熟练地运用了虚构技巧，但他们却没有勇气在理论上明确承认这一事实，反而要遮遮掩掩，千方百计地强调自己作品的“真实”。葛洪写《西京杂记》，不敢承认是自己的虚构之作，托名汉代刘歆“欲撰《汉书》，编录汉事，未得缔构而亡”所遗留下来的历史素材，

① 《拾遗记》。

自己不过是编辑在一起而已。但后世研究者无不认为《西京杂记》实乃葛洪所作，“刘歆”云云，不过是托词而已。如唐颜师古云：“今有《西京杂记》者，其书浅俗，出于里巷，多有妄说。”[1]宋晁伯宇《续谈助》卷一《洞冥记》后引张柬之言：“昔葛洪造《汉武内传》、《西京杂记》，虞义造《王子年拾遗录》，王俭造《汉武故事》，并操觚凿空，恣情迂诞。”一针见血地指出《西京杂记》的虚构本质，根本不是与《汉书》同质的史书。如果考察一下《西京杂记》的内容和艺术形式，更可肯定它是小说而非历史。托名进行小说创作并攀附历史的作法并不止葛洪一人，而几乎成为一种风气；这种风气也非始于魏晋，《汉书·艺文志》所载的十五家小说，就被班固认定有不少托名之作。产生这种奇怪现象，固然有“文人好逞狡狯，或欲夸示异书，方士则意在自神其教，故往往托古籍以炫人”[2]的原因，更主要的还在于作者承受不了尚实舆论的强大压力，不得不托名他人，并以“真实”的外衣掩盖虚构之本质。干宝的所谓“发明神道之不诬”，正是这种目的。如果不是这样，会有更多的小说作品遭至《语林》“遂废”的命运。

① 《汉书·匡衡传》注。
② 《中国小说史略》。



第三章

小说观念的拓展

唐宋是我国小说发展的重要时期。唐代被公认为文言小说的成熟期，宋人洪迈高度评价唐代小说的成就，谓“唐人之说，小小情事，凄婉欲绝，洵有神遇而不自知者，与诗律可称一代之奇。”① 明代桃源居士也说：“唐三百年，文章鼎盛，独诗律与小说，称绝代之奇。”② 宋代文言小说虽无多可称道者，但此时勃兴而起的说话艺术，导致另一种小说形式——白话小说出现，并且很快成为小说的主流。但是奇怪的是，小说理论落后于创作实践的局面并没有改变，说得苛刻一点，唐宋甚至仍然没有出现能称得上“小说理论”的东西，我们仍然只能在那些只言片语的论述中寻觅当时的小说观念，这与唐宋小说创作所取得的成就是很不相称的。传统上认为唐代乃小说的“自觉时代”，“有意为小说”，这当然是不错的，但这个结论基本上是由对小说作品的考察得出的，并没有强有力的理论基础。

① 《唐人说荟·例言》。
② 《唐人小说序》。

第一节　补史与教化的小说功能观

一、史家影响下的小说补史观念

我们已经在前文谈到，史家与小说的密切关系对小说的发展产生了十分深刻的影响，而且贯穿着整个的小说发展过程。不少的所谓“小说观念”，实际上不过是史家观念，至少是掺杂着史家观念。正是由于经史的介入，或者说是在经史的灵光的映照之下，小说才一开始就处在十分卑贱的地位，显得暗淡无光。出于要改变小说地位的用心，小说家们自然地生出了攀附经史的想法。其实早期的有关小说功能的“可观”、“可采”之说，已经多多少少地隐含着这类意思。所谓“刍荛狂夫之议”，所谓“治身理家”，都是指小说有辅助经史的认识教化功能，可以补经史之所阙，因此才有可取之处。不过明确的理论论述大约出现在魏晋时期。《西京杂记》不论是刘歆所作，还是葛洪伪托，其序言中却是明确指出“今抄出为二卷，名曰《西京杂记》，以裨《汉书》之阙”。虽然这里只是针对《西京杂记》与《汉书》的关系而言，但实际上也揭示了人们对小说与经史关系的认识，具有普遍的理论意义。另外干宝谓《搜神记》“考先志于载籍，收遗逸于当时”；郭宪谓《洞冥记》“藉旧史之所不载者”；王嘉说张华《博物志》乃“捃采天下遗逸”，而他自己的书则干脆名之曰“拾遗记”，这些都说明小说拾遗补阙的功能在魏晋时期是

已经被普遍认识到了。进入唐代，这一观念被继承下来并且又有所发展。刘知几在《史通》中表明的观点较全面，也较有代表性。刘氏在《史通·采撰》中认为，历史著作自古以来都是有缺漏的，因此需要有人来拾遗补阙，弥补正史之不备，这是很正常的事。事实上，《春秋》、《史记》都是在征求异说，采摭群言的基础上，自成一家之言，传诸不朽的。但是，由谁来"补"，这是很有讲究的。他认为补史者应该是"探穴藏山之士，怀铅握椠之客"，也就是左丘明、司马迁一类的人物；否则，"自非博雅君子，何以补其遗逸哉！"因此在刘知几看来，即从补史的角度来看，小说也可以分为两类，一类是有资格补史者，另一类是连这种资格也没有的。前一类他举的例子除《周志》、《晋乘》、《世本》、《国语》等"准正史"著作外，还有刘向的《新序》、《说苑》、《七略》等。对某些人以另一类作品入史，刘氏进行了猛烈的抨击。他说：

> 晋世杂书，谅非一族。若《语林》、《世说》、《幽明录》、《搜神记》之徒，其所载或诙谐小辩，或神鬼怪物。其事非圣，扬雄所不观；其言乱神，宣尼所不语。皇朝新撰《晋史》，多采以为书。夫以干、邓之所粪除，王、虞之所糠秕，持为逸史，用补前传，此何异魏朝之撰《皇览》，梁世之修《遍略》，务多为美，聚博为功，虽取说于小人，终见嗤于君子矣。①

他认为修史用这类小说作品，是很不严肃的。因为这些作品穿

① 《史通·采撰》。

鄙异同，是非无定，根本不足为凭。刘知几的这种态度是对的。作为一个史学家，他看到了正史与野史、正史与小说的异同，从而主张修史者对待这些著作要采取不同的态度，要根据书中记载的真实与否而决定取舍。对史学家来说，采取这种态度是理所当然的。其实刘知几对待小说并不完全是鄙视的态度，当他变换自己的视角时，自可见到小说另外的价值。如他对待《世说新语》，当他站在史学的角度来看时，显然是鄙视的态度；而当他站在文学的角度来看时，却又颇显得公允："街谈巷议，时有可观；小说卮言，犹贤于已。故好事君子，无所弃诸。若刘义庆《世说》、裴荣期《语林》、孔思尚《语录》、阳玠松《谈薮》。"他并没有因为小说没有入史的资格进而全盘否定它的存在价值。他主张小说应该"自成一家，而能与正史参行"①，所以要尽量真实，反对任意虚构。如他论述逸事小说："逸事者，皆前史所遗，后人所记，求诸异说，为益实多。及妄者为之，则苟载传闻，而无铨择，由是真伪不别，是非相乱。如郭子横之《洞冥》、王子年之《拾遗》，全构虚辞，用惊愚俗，此其为弊之甚者也。"统而观之，刘知几对小说的论述，基本上不出史家观念。

即使是亲自从事创作的小说家，主张小说"补史"并以此为荣的说法也还不少。如刘悚《隋唐嘉话序》云："余自髫丱之年，便多闻往说，不足备之大典，故系之小说之末。"李肇《唐国史补序》："予自开元至长庆间撰《国史补》，虑史氏或阙则补之意，续传记而有不为。"李德裕《次柳氏旧闻》称"愧史迁之该博，唯次旧闻，惧其失传，不足以对大君之问，谨录如左，以

① 《史通·杂述》。

备史官之阙云。”参寥子在《阙史序》中也说己书是从众多典籍中“或有可以为夸尚者、资谈笑者、垂训戒者”，“辄从而记之，其雅登于太史氏者，不复载录”。由其书名更可看出是为补史而作。冯贽《云仙杂记序》：“皆传记、集异之说，若见于常常之书者，此必略之。庶兵火煨烬之后，成者不至束手，岂小补欤！”这些论者既看到了自己的作品与正史不同，所以正史上有载者，往往不选；又情不自禁地想攀附正史，自愧“不足备之大典”、“不足以对大君之问”之余，又希望自己的书有“备史官之阙”的史学价值。在这种似乎很矛盾的心态背后，自然不自然地流露出作者的自卑感——在庄严的正史面前，他们总觉得抬不起头来。但他们并不甘心，不甘心于小说仍然保持在“小道可观”的水平上。向史靠拢，表现出他们为提高小说地位作出的新努力。当然，我们还应该看到，持“补史”说的作者并非唐代小说家的全部，而且他们的作品都有一个共同点，就是在内容上多为搜罗前朝或本世的遗闻轶事，记事写人，与史相近，亦即刘知几所说的偏记或轶事小说。这类作品往往又被视为“野史”，因为它们既有史的性质，又不像正史要求那样严格，往往窜入虚构的东西，真伪参半，这就有些像小说。唐人所谓用以“补史之阙”的“小说”，往往就是指的这类半史半文、亦史亦文的作品；而完全虚构的作品，像刘知几所举的郭宪《洞冥记》、王嘉的《拾遗记》，则是连“补史”的资格也不具备的。

二、教 化

严格地说，“补史”并不是小说的最终目的。经史之所以被人尊崇，是由于它们有认识教化功能，能增强人们对自然、社

会的认识能力，能完善道德，能受益于历史的经验教训。小说要攀附正史，补史之阙，最终也还是要辅助经史实现认识教化的作用。桓谭说小说"有可观之辞"，何也？是因为小说能"治身理家"，有益于实现儒家主张的"修身齐家平天下"的政治理想和人生追求。如果没有这个作用，小说是否"可观""可采"，就很难说了。也就是说，小说尽管卑贱，其教化功能还是一开始就被认识到了，而且对某些人来说，这是它存在的唯一前提；并且在以后的发展过程中，这一功能又被不断强化。李公佐在《谢小娥》后表明自己的创作目的乃"知善不录，非《春秋》之义也，故作传以旌美之。"相信自己的故事"足以儆天下逆道乱常之心，足以观天下贞夫孝妇之节。"道德劝惩目的十分明确。李肃在《大唐世说新语》原序中说："自庖牺画卦，文字聿兴，立记注之司，以存警戒之法。……备书微婉，恐贻床屋之尤；全采风谣，惧招流俗之说。今起自国初，迄于大历，事关政教，言涉文词，道可师模，志将存古。"明确表示自己记载的乃有关政教风化的大事。李翱则认为《卓异记》所记有"儆畅在心，或可讽叹"的功效；即使书中偶有神仙鬼怪的内容，也是"无害于教化"的。《云溪友议》的作者范摅在序言中引用"街谈巷议，倏有裨于王化；野老之言，圣人采择"，来说明此书的价值，并与孔子聚万国风谣以成《春秋》相提并论，可见他对此书的教化作用还是相当自信的。

我国自古有"文以载道"的传统，文学一开始就被纳入政治的范畴之内，成为统治阶级的教化工具。早在《易》中就有"观乎天文，以察时变；观乎人文，以化成天下"的说法。孔子论诗云"诵诗三百，授之以政不达，使于四方不能专对，虽多亦奚以为？"赤裸裸地鼓吹文学的实用功能，似乎文学如果没有

政治功用，就没有存在的价值，所以孔子十分强调诗歌“兴观群怨”、“事父”“事君”的作用。曹丕把文学说成是“经国之大业，不朽之盛事”，可以说是把文学的实用性和教化功能提到了极端的高度。作为一个身兼帝王与文学家的“两面人”，曹丕这样看待文学是完全可以理解的；另外在客观上也大大提高了文学的社会地位——虽然也有不可忽视的副作用。小说作为文学的一部分，直到唐宋时期还没有取得与诗文平起平坐的地位，它要想改变长期受人歧视的尴尬处境，成为文学领域受人尊敬的新秀，似乎也只有步诗文的后尘，在政治、道德的教化惩劝功能上显示出自己的价值来。事实上，魏晋以来的不少小说家正是这样做的，也确实产生了良好的效果。小说的认识教育功能逐步被承认，小说的地位逐渐在改善。到了明代，中国古代小说基本上实现了创作与理论的繁荣，确立了在文学领域的牢固地位。

第二节　“以文为戏”与“传要妙之情”

对于小说的娱乐审美作用，魏晋小说家已经有了初步认识，已如上述。唐代对此问题的认识又有所提高，大部分有关论述比干宝的“游心寓目”更为明确和深刻，小说的审美性能更加受到人们的重视。《大唐传载自序》引用《论语》“不有博奕者乎　，犹贤乎已”，来说明小说的娱乐功能应该是必不可少的，而他这部题曰《传载》的传闻虚构之作，“虽小说或有可观，览之而喁而笑焉。”“小说可观”在前人论述里主要是指教化认识

功能，在这里却变成了主要指娱乐功能。《刘宾客嘉话录序》要“传之好事以为谈柄”，《阙史序》称书中所载“或有可以为夸尚者，资谈笑者，垂训戒者”，《北户录序》云“滑稽诙谐，以为笑乐之资”等，也都十分强调自己的作品除了教劝外，还能给人以精神娱乐。

文学艺术起源于劳动，最初的诗歌其实不过就是劳动的号子。《淮南子·道应训》说：“今夫举大木者，前呼‘邪许’，后亦应之，此举重劝力之歌也。”鲁迅先生也作如是推想：“假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表。其中有一个叫道‘杭育杭育’，那么这就是创作。……倘若用什么记号留存下来，这就是文学；他当然就是作家，也就是文学家，是‘杭育杭育’派。”① 劳动号子是为了协调动作，减轻疲劳，获得休息。就此来看，文学的性质应该是娱乐的，而不是教化的。过分强调教化，甚至把文学当成政治教化的工具，而排斥其他功能，那是后人的事，是统治阶级又一种政治手段。唐代作家当然并不满足于做政治家手中的工具，所以他们比前人更注意在作品中抒发自己的独特情绪，以曲折婉转的故事情节，诗情画意般的场面描写，清新雅致的艺术感受，满足读者的审美心理和精神愉悦需要。事实上，这一点也正是唐代文学艺术格外发达的原因之一，诗文领域尤其深刻地反映了这一点。这里我们要引用在唐代诗文领域里具有伟绩的柳宗元的一段论述：

> 自吾居夷，不与中州人通书。有来南者，时言韩愈为《毛颖传》，不能举其辞，而独大笑以为怪，而吾久不克见。

① 《门外文谈》。

杨子诲之来，始持其书，索而读之，若捕龙蛇，搏虎豹，急与之角而力不敢暇，信韩子之怪于文也。世之模拟窜窃，取青媲美，肥皮厚肉，柔筋脆骨，而以为辞者之读之也，其大笑固宜。且世人笑之也，不以其俳乎？而俳又非圣人之所弃者。《诗》曰："善戏谑兮，不为虐兮"。《太史公书》有《滑稽列传》，皆取乎有益于世者也。故学者终日讨说答问，呻吟习复，应对进退，掬溜播洒，则罢惫而废乱，故有息焉游焉之说。不学操缦，不能安弦，有所拘者，有所纵也。大羹玄酒，体节之荐，味之至者；而又设以奇异小虫水草樝梨桔柚，苦咸酸辛，虽蜇吻裂鼻，缩舌涩齿，而咸有笃好之者。文王之昌蒲菹，屈到之芰，曾晳之羊枣，然后尽天下之味以足于口，独文异乎？韩子之为也，亦将驰焉而不为虐欤，息焉游焉而有所纵欤，尽文艺之奇味以足其口欤！①

《毛颖传》是韩愈以拟人手法写的一篇有关毛笔身世的寓言故事，接近小说。由于写法奇特，引起了一些人的非议，也有人"大笑以为怪"，裴度便惊呼："不以文为制，而以文为戏，可矣乎？可矣乎？"② 作为韩愈的知己，柳宗元挺身而出，勇敢捍卫韩愈的崭新文学观念——"以文为戏"，便写下了这篇感想。韩愈为诗文，向有"怪"之名，在取材与表达风格上往往有出人意表之处。这当然与他的独特文学观念有关系。比如他作为杰出的诗文作家，并不像那些正统的卫道士那样藐视小说，既喜欢阅读，也参与创作。他的做法招来了讥讽与规劝，张籍就写

① 《读韩愈所著毛颖传后题》。
② 《寄李翱书》。

信劝戒他说："比见执事多尚驳杂无实之说，使人陈之于前以为欢，此有以累于令德。""以苟悦于众，是戏人也，是玩人也，非示人以义之道也。"但韩愈回信引用《诗经》上的"善戏谑兮，不为虐兮。"与《礼记》上的"张而不弛，文武不能也。"来为自己辩护，认为自己的行为无害于道，是讥讽者们不懂得文学的本质与规律。柳宗元在韩愈论点的基础又有进一步的论述，他将小说与经史诗文的关系比喻成水果与山珍海味的关系，山珍海味固然高雅美味，而餐后水果也为不少人所嗜，二者其实都是人的身体所必需的，只是由于口味的不同，人们有自己的偏好罢了。作为精神上的需要，当然也是如此，甚至比身体上的需要具有更多的层次，更细微的差别。文学家的责任就是以不同的文学种类，尽可能多的文学风格，来满足这些需要。用类似的比喻来说明文学的多重功能的论述还有多处。如段成式《酉阳杂俎序》与参寥子《阙史序》，后者云："讨寻经史之暇，时或一览，犹至味之有凡醢也。"他们屡屡运用这一比喻，肯定认为以此来说明小说与经史诗文的关系最为恰当。在他们看来，经史诗文与小说之间是主次关系，是正务与休息的关系，也就是"文武之道"——张与驰的关系。由此可以看出，小说"小道"的轻视态度并没有完全消失，但唐人更强调的显然是小说与经史的共性，即虽然有"主食"与"副食"之别，但它们都是"味"，都是人们精神营养的必需品；在这一点上来说，它们应该具有同等的价值。更何况，对某些人来说，"大羹玄酒"这些"至味"，不见得比稀饭咸菜这类"凡醢"更受欢迎。

"以文为戏"观念的出现，是唐人对文学本质认识提高的表现。其实文学的本质就是"戏"，是精神愉悦的方式与工具。是封建统治者及其卫道士们给文学加入了道的内容，改变了文学

的本质与功能。“以文为戏”可以说是对“文以载道”的一次反拨，对文学，尤其是对小说这种“九流”之外的文学品种的发展，会起到积极的推动作用。由于历来文学与道联系得过于紧密，文学似乎成了道、义这类观念的必然载体，结果文学被分成了三六九等，有的成了“经”，备受尊崇；有的入了地，备受歧视。《诗》三百何以成为“经”？就是因为其中有可以为统治阶级所借用的思想，至少是汉儒们认为《诗经》中部分作品是为统治者歌功颂德的，所以才把它抬到吓人的位置上。小说何以受人歧视？是因为里面都是街谈巷议之说，荒诞不经之言，没有统治阶级喜欢见到的“道”，所以它便被贬到九流之末。在旧的文学观念不改变的情况下，小说要改变自己的地位，不能不（像前面已经论述过的靠）攀附经史，作经史之“补”；而这样做最终并不能从根本上改变小说的附庸地位。“以文为戏”的观念否定了载道是文学的唯一目的，这就为小说的发展提供了良好的思想基础。“文”，在这里主要不是指经史之文，也不是指传统的诗文，而是指小说、寓言乃至讽刺杂文一类的俳谐之文。柳宗元为《毛颖传》辩护，实际上是在更广泛的理论基础上维护小说等文体的生存权利，鉴于韩柳在文坛上的地位与影响，他们的观点无疑会促进小说艺术的良性发展。

唐代小说所以能够成熟，能写出那么多“小小情事，凄婉欲绝”的篇章，如果单靠补史、惩劝乃至“为戏”这样的观念显然是不够的。小说家只有满怀着感情，满怀着对小说主人公的热爱，才可能创造出形象饱满、情感充沛的动人形象；否则，小说仍然难以脱离搜奇记轶、粗陈梗概的原始状态，不可能出现令人难忘的小说艺术形象。当大部分小说家还在小心翼翼地区分文史之别，在“补史阙”、“示劝戒”上大费口舌的时候，沈

既济却把小说的审美功能提高到一个新的层次。他在小说《任氏传》的结尾有这样一段议论：

> 嗟呼，异物之情也有人焉！遇暴不失节，徇人以至死，虽今妇人，有不如者矣。惜郑生非精人，徒悦其色而不征其情性。向使渊识之士，必能揉变化之理，察神人之际，著文章之美，传要妙之情，不止于赏玩风态而已。惜哉！

在我们习惯了那些经过史家有色眼镜过滤的"小说理论"之后，再来看小说家沈既济这段"纯文学"的小说理论，直让人觉得有一股清新的气息扑面而来。虽然他仍然把《任氏传》的创作视为"志异"，但他已完全不同于六朝志怪作家仅以故事之奇异去激起读者的好奇心，满足人们的猎奇心理，而是要通过小说"揉变化之理，察神人之际"，"著文章之美，传要妙之情"。也就是通过小说人物形象的塑造，凝注作者细致微妙的思想感情，以此去感动读者，让他们感受到文章之美。在这段简短的论述里，"美"与"情"是两个紧密相连的小说因素。"情"表面上是指小说人物之情，即郑生与任氏间的缠绵悱恻的恋情，尤其是指任氏"遇暴不失节，徇人以至死"的忠贞感情，但实际上这些情来自作者，是作者的感情移植到了小说人物身上。沈既济指责郑生"徒悦其色而不征其情性"，因此他不能通过小说的创作去表现自己的情感。可见沈既济对美的欣赏并未停留在表面层次上，而是深入到人物的情感世界，到心灵深处去寻觅最美好的东西，并把这些美送给读者。"美"是"情"达到的艺术效果，它比奇、异、怪具有更高的审美层次和更强的艺术感染

力。陆机说："诗缘情而绮靡"①，刘勰说："文采所以饰言，而辩丽本于情性"，"故情者，文之经"②，主张"为情造文"，都充分强调了情在诗文创作中的灵魂作用；没有情，文学无异于一具干尸，不可能产生动人的力量。陆、刘所论主要指诗，沈既济则将情的主导作用同样运用到小说创作中，这正是他成功的根本原因。其实不仅沈既济，唐代大部分传奇作家都懂得这个道理，像蒋防的《霍小玉传》、陈鸿的《长恨歌传》、白行简的《李娃传》等，女主人公都塑造成情的化身，可歌可泣，读之令人动容。虽然这些作家在理论上并没有什么论述，但由作品来考察，其小说观念与魏晋六朝比起来，确实有一个质的飞跃。

第三节　对小说艺术规律的认识

宋代对小说的整体认识，在不少方面是沿袭了前人，如小说的补史功能，教化劝戒功能，娱乐功能，小说的虚实问题等，并未表现出新的高度来。张齐贤《洛阳缙绅旧闻记序》："摭旧老之所说，必稽事实；约前史之类例，动求劝戒。"王辟之《渑水燕谈录序》："私编之为十卷，蓄之中橐，以为南亩北窗、倚杖鼓腹之资，且用消阻志、遣余年耳。"孙副枢《青琐高议序》："夫虽小道，亦有可观，非圣人不能无异云尔。"张贵谟《清波杂志序》："虽寻常细事，多有益风教，及可补野史所阙遗者"等。与唐代的相关论述比较起来，似乎看不出有多少进步；非但如

① 《文赋》。
② 《文心雕龙》。

此，如果由小说作品来考察，宋代文言小说反而比唐传奇有所退步。鲁迅先生谓“其文平实简率，既失六朝志怪之古质，复无唐人传奇之缠绵，当宋之初，志怪又欲以‘可信’见长，而此道于是不复振也。”不过如果单从理论上看，也有一些论述对小说功能的认识渐趋全面，如曾慥的《类说序》：“小道可观，圣人之训也。余乔寓银峰，居多暇日，因集百家之说，采摭事实，编纂成书，分五十卷，名曰《类说》。可以资治体、助名教、供谈笑、广见闻，如嗜常珍，不废异馔，下筯之处，水陆具陈矣。”他将小说的功用一下子就列出四种：政治的，道德的，娱乐的，知识的。其实这种看法亦非曾慥发明，唐朝就已经有了。李肇《唐国史补序》云：“言报应，叙鬼神，征梦卜，近帷箔，悉去之；纪事实，探物理，辨疑惑，示劝戒，采风俗，助谈笑，则书之。”曾慥的观点在李肇的序中已基本上具备了。二者的差别是李肇仍是一个补史论者，更强调真实，所以稍涉鬼怪即不收入，严格遵循了孔子“不语鬼力怪神”的原则，这无疑他的作品更接近于史，而乏小说之意味。曾慥虽也有“采摭事实”之语，但他主张“嗜常珍，不废异馔”，使小说内容的多样化方面超过了李肇；如果他拘泥于李肇的正统原则，小说又怎能达到“水陆具陈”的效果呢？

宋代之前，虽然小说经过萌芽、产生、成熟几个发展阶段，已有了千余年的漫长历史，但对小说的理论探讨，基本上保持在低水平的状态。其表现是，针对小说的有关论述，几乎全部是讨论“什么是小说”及“小说有什么用”这两个问题，并想通过这种讨论解决小说究竟有无存在的价值这个在我们今天看来根本不成其问题的问题；而且很显然，这只是小说研究的外部问题，甚至只能算是小说研究的前提条件。如果连“什么是

小说”也没搞清，小说根本没有存在的价值，那么小说研究便成了一句空话。正因为人们只是围绕在小说的外部打圈子，所以小说研究最重要的部分——内部研究的诸多问题，如形象问题，技巧问题，语言问题，风格问题等，都基本上没有涉及。这样要使小说理论批评有所进步，对小说的认识进一步深化，便是很困难的了。表现之二是对小说的理论研究一直还没找到一个合适的形式。全部论述都是零篇散简，甚至只言片语，散见于对经史的论述之中。即使在序言这种较具独立性的形式中，也多是谈创作缘起，创作目的，泛泛之论多，而针对小说的议论少，仍然是只言片语式的。

到了宋代，这种局面有所改观。一个突出的特点是，小说作为一个有价值的客观存在，已经正式成为理论家的研究对象，而且研究的重点由小说的外部转向了小说的内部。比如对唐代小说，唐人注意的中心仍是小说的功能问题，对其他问题基本上都没有涉及。而宋人却对唐代小说的产生、繁荣及小说形象与风格都有所论述，这是颇具创新意义的。关于唐传奇的产生，宋赵彦卫云：

> 唐之举人，先藉当世显人，以姓名达之主司，然后以所业投献；逾数日又投，谓之“温卷”。如《幽怪录》、《传奇》等皆是也。盖此等文备众体，可以见史才、诗笔、议论。至进士则多以诗为贽，今有唐诗数百种行于世者是也。①

① 《云麓漫钞》。

赵彦卫认为小说的产生源于科举，至少在唐代是如此。举人、进士为了得中，以自己的作品投献主司，求其“多加关照”，颇有点如今走后门的味道；而他们的传奇、诗歌作品，便是“走后门”用的敲门砖。这样便导致唐代诗歌、传奇的产生与发达。此论能否成立，当然不无令人怀疑之处，但赵彦卫第一次将唐代小说作为自己研究的对象，探讨其产生的原因，这一努力是我们应该充分肯定的。洪迈对唐人小说的评论，也有这种性质。他认为“唐人小说，小小情事，凄惋欲绝，洵有神遇而不自知者，与诗律可称一代之奇。”那么这种艺术成就是如何取得的呢？他又说：“大率唐人多工诗，虽小说戏剧，鬼物假托，莫不宛转有思致，不必颛门名家而后可称也。”① 洪迈所说的“小说”，是专指那种有故事、写人情的作品，并不包括那些野史、杂记一类的所谓“小说”。他突出了一个“情”字，认为唐人传奇即使是写一个不大的故事，也无不以情贯穿全篇，用情打动读者，收到动人心魄的艺术效果。所谓“神遇而不自知”，就是指小说对读者的感染，都是在自然而然的状态下完成的，没有丝毫的勉强。要做到这一点，固然需要极高的小说技巧，而更重要的则是作者笔下的人与事都要凝聚着令读者喜怒哀乐的真情。洪迈还频频将小说与唐诗相比，认为二者可并称“一代之奇”，并认为唐传奇之所以取得如此成绩，与唐诗的影响是分不开的。也就是说，唐传奇是借鉴了唐诗的某些东西，才在艺术上有了一个突破，登上了一个更高的层次。那么唐传奇借鉴了唐诗的哪些东西呢？当然不是唐诗的具体创作技巧，因为作为两种不同的文体，诗歌能给小说的东西并不多。但在文学观念上，唐传

① 《容斋随笔》。

奇作家显然吸收了诗歌的某些精华，而要做到这一点并不难，因为不少传奇作家实际上也是诗人，甚至是很著名的诗人。诗歌的最大特色就是言情言志，诗人可以靠它宣泄自己的所思所想，可以给人以感情上的激动和思想上的启迪。这可能正是诗文被视为“经国之大业，不朽之盛事”的根本原因。那么小说要想改变鸡零狗碎、拾遗补阙的传统观念和基本面貌，也应该像诗歌那样，作家本人就要把自己所从事的小说创作视为“大业”和“盛事”，要以丰富的思想含量和感情含量，使小说呈现出全新的面貌，以新的姿态自立于文学之林。唐代小说确实做到了这一点，否则，洪迈怎么可能发出“凄惋欲绝”、“一代之奇”、“宛转有思致”这样的赞叹呢！“宛转”是指故事情节和人物的跌宕曲折、委婉动人；“有思致”是指小说有较高的思想境界，读后能给人以思索，不仅仅是增长了一些见闻，多了些许谈资，甚至只是一笑了之。这是唐代传奇与唐代诗歌的相同之处，也是与唐前小说的不同之处。

对唐代小说艺术的精彩评论又见于赵令畤的《侯鲭录》。赵字德麟，为宋宗室，其书有对文学的论述，而对唐传奇《莺莺传》情有独钟，考辨特详。他又在《莺莺传》的基础上进一步创作，将原作改写成《商调蝶恋花词》。他对《莺莺传》原作的评价极高，认为“自非大手笔孰能与于此”，并且记载了当时《莺莺传》在社会上受欢迎的情形：“士大夫极谈幽玄，访奇述异，无不举此以为美话；至于娼优女子，皆能调说大略。”[1] 他有一段评论是针对崔莺莺形象塑造的，尤其该引起注意：

---

[1] 《侯鲭录》。

> 夫崔之才华婉美，词彩艳丽，则于所载缄书诗章尽之矣。如其都愉淫冶之态，则不可得而见；及观其文，飘飘然仿佛出于人目前，虽丹青摹写其形状，未知能如是工且至否？①

这段评论之所以值得重视，是因为它研究的不但是小说的内部问题，而且是小说内部研究中最重要的问题，即小说人物形象塑造问题。在此之前，除了沈既济对自己的作品《任氏传》中的人物有一二句评论外，还没有谁对此问题作专门性的论述。历来的有关小说的论述，无论谈功能，还是谈价值，还是谈与历史的区别，都是"宏观的"、"概论式的"，很少针对具体作品，更没有深入到作品内部去寻找人物塑造方面的优劣得失。因为，如前所述，"小说理论家"们还没有把小说视为自主的独立存在。当小说还没有在文学领域找到一个恰当位置的时候，也难怪那些初期的"理论家"们一时还不能准确地找到自己的研究目标。赵德麟可以说已经找到了。他对《莺莺传》，没把眼界局限在是实是虚、是否利于教化这类问题上，而是准确地抓住了主人公形象的塑造，分析小说的成功之处。他认为《莺莺传》之所以成为上下欢迎、风靡一时的佳作，主要因为写活了一个才貌俱佳的崔莺莺。莺莺的文才，是通过故事中莺莺写给张生的信表现出来的，赵德麟赞其"才华婉美，词彩艳丽"；而莺莺的美好形象，则是由作者的描绘传达给读者的，并且有"仿佛出于人目前"的效果。论者认为，莺莺的"都愉淫冶之态"，也就是人物内在的"神韵"，本来是很难表现的，所以说"不可得而见"；

① 《侯鲭录》。

而作者不但表现出来了，而且竟有绘画也难以达到的“工且至”的艺术效果，这就不免令赵令畤大为感叹了！用绘画来比喻文学效果，在宋代似乎是很流行的文学批评方法，苏轼论王维诗画便说是“诗中有画，画中有诗”。诗、画本来是两种不同表现形式的艺术。诗是语言艺术，只能表现抽象的东西，如果能达到绘画的可视效果，便是好诗。画是造型艺术，表现的是具体的直观的形象，如果绘画能表现出某种抽象的思致，便是好画。王维既是著名诗人又是杰出画家，他将诗、画的表现手法相互融合，扩大了两种艺术的表现力，这是他的高明之处。赵令畤所要说明的，是同一个道理。其实，如果赵令畤是一个纯粹的“理论家”，他注意的重点也许会蹈前人的覆辙，不见得注意到形象问题。但他作为一个改编者，一个具体的实践者，应该十分清楚作品要想吸引人，单靠“写实”或者是空洞的说教肯定不解决问题，而应该实实在在地解决形象问题，用引人入胜的故事，跌宕起伏的人物命运，真挚动人的情感去打动读者的心。事实上，他正是这样做的。他将《莺莺传》分为十章，在此基础上又撰写唱词，进一步发挥崔张故事，据他自己说是“句句言情，篇篇见意”，把“崔张始相得而终至相失”的“聚散离合”遭际，写成了一个动人的悲剧故事。自此之后，小说的人物形象塑造问题，愈来愈引起理论家的注意，从而形成内容丰富的古代小说典型观念。

宋代值得一提的还有刘辰翁。刘主要是个词人，也能诗，并且还是个评点家。他曾评点过杜甫、王维、李贺、陆游诸家之作，而对《世说新语》的评点，则表现了他的小说观。评点，是小说批评的新形式，后来发展为小说理论批评的主要形式。它的特点是言简意赅，画龙点睛，并且与小说鉴赏融为一体。刘

辰翁对《世说新语》的评点，被认为是最早出现的小说评点，所以作为这一形式的创始人，刘辰翁在小说史上是应该有重要地位的。刘辰翁的评点涉及《世说新语》的许多方面，但重点是集中在小说人物与语言上。对人物形象的评点虽惜墨如金，但往往能一针见血地抓住人物性格的特征。如“卫洗马初欲渡江”一则，辰翁批曰：“似痴、似懒、似多、似少，转使柔情易断。”“谢太傅与儿女讲论文义”一则，辰翁批道：“有女子风致，愈觉撒盐之俗。”此则写谢太傅问曰：“白雪纷纷何所似？”兄子胡儿答曰：“撒盐空中差可拟。”兄女则答：“未若柳絮因风起。”显然兄女的比喻恰切高雅，刘辰翁以“女子风致”赞之；而胡儿喻雪既不形象，更无诗意可言，辰翁云其“俗”，也很确当。在“管宁、华歆锄菜”一则上批曰：“捉掷未害其真，强生优劣，其优劣不在此。”虽然评论都很简短，甚至只是三二个字，但都能指出人物形象塑造上的优劣得失，对读者的鉴赏是大有益处的。刘辰翁对小说语言的评论也往往与人物形象相联系。如他批的“桓大口语”、“家翁语”、“妇人语”、“市井笑语”、“注情语”、“堕泪之言”等，有的是形容人物的语言特色，有的是点出人物语言的感情色彩，但又都与人物性格相联系，所以实际上也是对形象塑造的评论。另外对作者的叙述语言，对肖像、动作的描写及其他技巧问题，也给予应有的评价，如“字形语势皆绘，奇事奇事”、“写得郑重可憎”、“此等大有俯仰，大胜史笔”等，虽显得过于简单，不够深入，但都能一语中的，有点睛之妙。杨慎《升庵诗话》对辰翁的评点评价甚高：“士林服其鉴赏之精博。”正是在刘辰翁评点的基础上，又出现了李卓吾、金圣叹、张竹坡、脂砚斋等人的评点，使这一独特批评形式渐趋完善，古代小说理论也一步步走向繁荣。

第四节　说书艺术与新的小说观念

如上所论，宋代在文言小说创作上可称道的东西并不多，由于受到理学的影响，小说也讲究“理胜为贵”①，所以从艺术上讲，比唐传奇大有退步。但是宋代在对小说的认识上却出现了一些新东西，说明宋人的小说观念并没有后退，而是有所前进。不过这一切与宋元时期出现的另一种全新的小说现象比起来，似乎又是微不足道的。所谓“全新的小说现象”，是指白话小说及其观念的出现。

自“小说”一词在庄子笔下诞生以来，以后又发展为一种文体，尽管人们对它的理解有千差万别，但有一点是共同的，即都是指的文言小说。但是到了宋代，情况就不同了，白话小说以极其迅猛的势头发展起来，并迅速走向繁荣，很快就超过了文言小说。白话小说的前身是说书艺术，早在唐代就已经出现了。研究者常引用的李商隐《娇儿》诗，段成式《酉阳杂俎》及元稹集子中的几则资料，都可证明唐代说书的存在。更具有说服力的，当然是尚存的大量敦煌变文，这些被称作“俗讲”的话本作品，虽然在内容上、形式上与民间说书有所不同，但同属说书的范畴，共同对宋元说书产生了影响。

宋元说书盛况，主要记载在孟元老《东京梦华录》、灌园耐得翁《都城纪胜》、吴自牧《梦粱录》、周密《武林旧事》、西湖

① 陈振孙《直斋书录解题》。

老人《繁胜录》以及罗烨《醉翁谈录》中，尤以后者为详。严格地讲，这几部笔记中的有关记载，都是记述性的，理论色彩不浓；但我们透过这些记述性的文字，依然可以观察到当时人们是如何看待这种新兴艺术的。前四种著作主要记述了宋代“说话”的盛况，记载了一些著名说话艺人的姓名和说话名目，并进行了简单的分类。如《东京梦华录·东角楼街巷》记：“街南桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦。其中大小勾栏五十余座，内中瓦子莲花棚、牡丹棚，里瓦子夜叉棚、象棚最大，可容数千人……终日居此，不觉抵暮。”《都城纪胜·瓦市》云：“唯北瓦最大，有勾栏一十三座，常是两座勾栏，专说史书，乔万卷、许贡士、张解元。”同时还记载了说话的“四家”，分别为小说、公案、说经、讲史；《梦粱录》在“小说讲经史”条里也记载了这“四家数”。但除了这类记述，并没有对说话艺术进行理性的论说。比较起来，《醉翁谈录》不但比上面四部书记述得具体详尽，更可贵的是对当时说话艺术的诸多方面，作了较为理论化的概括总结，对我们了解宋人的小说观念是极有帮助的。主要有以下几个方面：

（一）关于小说的作者，前人的专门论述不多。既然小说是受歧视的，作者自然也会被人瞧不起。《汉书》云其为“道听涂说者”自不必说，唐代刘知几称他们是“好奇之士”、“好事君子”，似乎也谈不上尊重。但由于说书是一门“平民艺术”，拥有广大的听众，而且内容贴近生活，所以它在社会上的地位很快便确定下来，不像文言小说那样在迂腐的文人间争来辩去，在很长时间内一直没有个固定“说法”。对于说书的作者或讲说者，《醉翁谈录》是这样记述的：

> 夫小说者，虽为末学，尤务多闻。非庸常浅识之流，有博览该通之理。幼习《太平广记》，长攻历代史书。烟粉奇传，素蕴胸次之间；风月须知，只在唇吻之上。《夷坚志》无有不览。《琇莹集》所载皆通。动哨、中哨，莫非《东山笑林》；引倬、底倬，须还《绿窗新话》。论才词有欧、苏、黄、陈佳句；说古诗是李、杜、韩、柳篇章。①

罗烨虽然重复了前人视小说为“末学”的说法，但他重在强调说书作者的渊博知识，经史子集，无所不通。他们具有多方面的知识积累和艺术修养，完全有资格与那些文学“正宗”的作家们并称；而小说也决非传统观念中的“末学”、“小道”，它是多种知识、艺术相融合而成的“实学”。这一门“实学”内容广博，涉及到历史和现实生活的各个领域，“辨论妖怪精灵话，分别神仙达士机。涉案枪刀并铁骑，闺情云雨共偷期。世间多少无穷事，历历从头说细微。”② 比宋以前的志怪传奇小说的表现领域更加广阔。从《醉翁谈录》记载的话本名目来看，说话艺术的题材确实是十分丰富的。虽然罗烨所论可能有夸饰之词，但他高度评价小说家的创作才能，显然意在进一步提高小说的社会地位。

（二）作为白话小说早期阶段的说话艺术，除了需要作者，还需要讲说者（二者当然也可以合二而一），而后者的讲说技巧对这门艺术的发展也起着十分重要的作用。罗烨对此亦有记述：

> 举断模按，师表规模，靠敷演令看官清耳。只凭三寸

① 《醉翁谈录·小说开辟》。
② 《醉翁谈录·小说开辟》。

舌，褒贬是非；略咽万余言，讲论古今。说收拾寻常有百万套，谈话头动辄是数千回。……讲论处不偾搭，不絮烦；敷演处有规模，有收拾。冷淡处提掇得有家数，热闹处敷演得越久长。

说话艺术所以能吸引听众，成为平民社会最受欢迎的娱乐活动，一方面与故事内容有关，更重要的是讲说艺人有高超的表达技巧，他们不但在底本规定的故事框架内可以自由发挥，制造引人入胜的细节，而且可以随时插科打诨，制造噱头，以满足审美水平不算太高的市民听众的需要。流利的口才，逗人的笑料，时不时还要点缀一段段诗词曲赋，这一切与故事本身相互配合，相得益彰，便产生了文言小说无法比拟的综合艺术效果，并因此而赢得了一个庞大的听众队伍；更重要的，由此培养出一种全新的小说观念和审美习惯，并对明清小说产生了十分重要的影响。

（三）说书艺术既然是一种平民艺术，同时它还要在一定程度上受到经济规律的制约，所以它的功能与作用必须与民众的需要相符合，这就决定了它基本上应该是娱乐的，这是第一位的，然后才是其他功能。罗烨说“自然使席上风生，不枉教座间星拱”，就是记述的这种娱乐效果。从他记载的说书名目看，“有灵怪、烟粉、传奇、公案，兼朴刀、杆棒、妖术、神仙”，“说重门不掩底相思，谈闺阁难藏底密恨。辨草木山川之物类，分州军县镇之程途。讲历代年载废兴，记岁月英雄文武。”① 题材广泛，内容丰富，也都是市民阶层所喜闻乐见的。当然，小

① 《醉翁谈录·小说开辟》。

说传统的教化劝戒功能也不会消失，它还要在说书艺术中有所反映。如在一些历史题材的故事中，说书人总是要褒扬正义，谴责邪佞，所谓"说国贼怀奸从佞，遣愚夫等辈生嗔；说忠臣负屈衔冤，铁心肠也须下泪。"也有道德方面的，"噇发迹话，使寒门发愤；讲负心底，令奸汉包羞。""言其上世之贤者可为师，排其近世之愚者可为戒。"说书艺术虽然产生于民间，但它一开始就不可避免地受到文以载道观念的影响，自觉地以教化劝惩作为自己的功能之一；但相对来说，说书的娱乐功能是主要的，教劝是次要的，这一点不同于文人创作的文言小说。如果说说书的教劝功能也在起作用的话，那么它也是在"寓教于乐"的状态下实现的。

第五节　讲史艺术中的虚实观

虚实问题自小说一诞生便成了一个令人争论不休的问题，它甚至一直贯穿小说发展历史的始终。总的来说，随着小说艺术的发展、成熟，人们对这个问题的认识也愈来愈清楚。胡应麟说："小说，唐人以前，纪述多虚，而藻绘可观。"① 唐传奇确实熟练运用了文学的虚构手法，正因为此，它才取得了重大成就，达到了小说的成熟阶段。即使是历史题材的内容，传奇作家也都能突破历史的约束，大胆驰骋想象。《长恨歌传》可以说是这方面的代表作，突出反映了虚多实少的特征。到了宋元时

① 《少室山房笔丛》。

期，由于说话艺术中的讲史题材特别发达，所以虚实问题又变得尖锐起来。讲史，顾名思义，就是讲说敷演历史故事。艺人根据的底本，既有正史，也有野史，他们面对着虚与实的两难选择：如果求其真实，就必须照本宣科，但这样做能吸引听众吗？如果想吸引听众，则必须有一定程度的虚构，要冲出历史的樊篱，重新开创一片想象的空间。对于这个问题，宋元人尚未从理论上探讨过，但从有关说话艺术的记述中，我们还是可以窥见当时人（至少是说书艺人或作者）的虚实观念。

耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条载：

> 凡傀儡敷演烟粉灵怪故事，铁骑公案之类。其话本或如杂剧，或如崖词，大抵多虚少实，如“巨灵神”、“朱姬大仙”之类是也。影戏：凡影戏乃京师人初以素纸雕簇，后用彩色装皮为之。其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者与之丑貌，盖亦寓褒贬于市俗之眼戏也。……讲史书，讲说前代书史文传兴废争战之事。

据此可知，傀儡戏话本与杂剧、崖词有相似之处，即“多虚少实”。这当然是由于所表现的内容（烟粉、灵怪故事、铁骑公案之类）决定的。影戏话本则与讲史话本相同，即“真假相半”，也就是虚实各半。讲史取材于历史记载，不可能像讲说烟粉灵怪故事那样随意敷演，必须“得其兴废，谨按史书；夸此功名，总依故事”[①]，只有在史书基础上才能进行必要的虚构。所谓“真”，是指讲史话本的重要关目，大都出于史传；所谓“假”，

① 《醉翁谈录·小说引子》。

是指讲史艺人的临场发挥，主要是细节上的艺术虚构。如鲁迅先生批评《五代史平话》那样："大抵史上大事，既无发挥；一涉细故，便多增饰。"[①]"虚实相半"只是一个大略的比例，不是每个讲史艺人都能严格遵守的规范。有些记载过于简略的历史题材，要想敷演成具体生动的故事，就必须充分发挥想象，虚构出更多的情节和人物。南宋初郑樵《通志·乐略》云："又如稗官之流，其理只在唇舌间，而其事亦有记载。虞舜之父，杞梁之妻，于经传所言者，数十言耳，彼则演成万千言。""东方朔三山之求，诸葛亮九曲之势，于史籍无其事，彼则肆为出入。""十言"的历史记载，竟能演成"千万言"的故事，显然是实少虚多。特别是那些最能吸引听众的情节关目，讲史艺人更不轻易放过，而是像《醉翁谈录》说的，"热闹处，敷演得越久长"，发挥得更为细致生动；甚至"史籍无其事"，他们也能"肆为出入"，进行完全的想象虚构。这正是讲史小说家的特权。《清稗类钞》载："昔人谓善评话者于水浒之武松打店，一脚阁短垣，至月余始放下，语虽近谑，然弹词家能为是，亦岂易耶？"宋元讲史当亦如此。

讲史中的虚实关系是由讲史艺术的特质决定的。首先，讲史不同于历史，它是一门艺术，这就决定它要有虚的成分，要遵循文学虚构的共同规律。人们听故事的目的主要是为了获得艺术享受，愉悦精神。讲史艺人必然要懂得听众的这种欣赏心理，使故事曲折生动，具有引人入胜的艺术效果。烟粉灵怪、公案传奇一类题材，本身就具有"遣佳人绿惨红愁"、"令羽士心寒胆战"的剧场效果，易于吸引听众。而讲史所依据的史籍记

① 《中国小说史略》。

载则多以理性见长，有的甚至枯燥乏味，缺乏感染力。所以讲说者就不能照本宣科，要在史实基础上进行扩充、调整、虚构等“损益”功夫，经过一个艺术化的再加工过程，把“历史”再创造为“艺术”。讲史艺人既有渊博的历史知识，又有伶俐的口才，学识和修养保证他们具备这种能力。此外，历史最终变为艺术，也是广大人民群众参与创作的结果。在长期的流传过程中，人们自觉或不自觉地根据自己的爱憎好恶对待历史故事，或增或减，或详或略，使故事内容更符合自己的审美需要。这样讲史中虚的成分就会愈来愈多，以至某些讲史话本大部分情节人物很难找到历史根据，只不过以某些史实作为引子进行新的创作罢了。如《前汉书平话》里描写的项羽具备八德，功多过少，刘邦则残暴无道，杀戮无辜，和班固《汉书》的记载颇有不同。《史记》是赞扬伯夷、叔齐的，但《武王伐纣平话》则对他们采取明显的讽刺态度。《大宋宣和遗事》把历史、政治、社会生活熔于一炉，内容十分丰富，但除了几个主要人物及宋江起义事件见诸正史外，情节大部分是杂抄野史笔记和旧话本而成，基本上全属虚构。

另一方面，讲史又是与历史密切相关的艺术，它不能脱离历史而存在。这一特质成为讲史区别于其他说书科目的主要特征，也是制约讲史虚实关系的重要因素。虽然说书各科的共性决定了讲史的主要目的是使听众获得美感，而且是一种特殊的美感，但亦不可否认，它还有向听众普及历史知识的重要作用，并且在很长的时间内，成为平民获得历史知识的主要渠道。因此，讲史艺人就必须注意在作品中保存实的成分，要在一定的历史真实的基础上发挥想象。否则，就会失去讲史艺术存在的价值和基础。如武王伐纣是历史上的真实事件，《尚书》的《牧

誓》、《武成》及《逸周书》都有记载。武王声讨纣王的罪状是“焚炙忠良，刳剔孕妇”、“斮朝涉之胫，剖贤人之心”、“唯妇言是用”等等，正是《武王伐纣平话》上半部表现的内容。《薛仁贵征辽事略》叙述薛仁贵征辽事迹，也多与两唐书《薛仁贵传》大致相合。《秦并六国平话》写秦剪灭六国、统一中国，其中荆轲刺秦王、高渐离击筑、焚书坑儒、入海求仙、博浪沙等重要情节，全本《战国策》、《史记》，有时甚至尽引原文，不加修饰，如刺秦王的情节全引《史记·刺客列传》。

讲史之产生不同于其他艺术的特殊魅力，正来源于历史和艺术相融合的特殊体制。因为它是“历史的”，所以能激起听众对历史上的英雄人物和悲壮故事的崇敬感；因为它是“艺术的”，所以能以生动感人的艺术形象引起观众的愉悦感。这是两种不同的美感。比较而言，作为讲史主要听众的市民阶层，他们的地位、文化素养、生活环境等决定了其审美观念更倾向于后者。对市民听众来说，更为需要的是精神娱乐，而非对历史的准确了解。这种欣赏心理必然要影响讲史小说家的虚实观。宋元讲史话本虚多实少，其根本原因正在这里。

第四章

小说观念的成熟

如果说唐代是我国小说创作的成熟期，那么明代则是小说观念的成熟期。随着明代小说创作的高度繁荣，古代小说理论也进入一个黄金时期，人们对小说艺术的整体认识，无论在深度和广度上，都大大超越了前人，出现了质的变化。其中最突出的一点是，人们对小说的认识，开始由政治的、社会的，转向理论的、审美的；由小说与其本体外部的诸种联系，转向对其本体内部的诸规律的认识。此时不但对小说的社会作用、小说的特征认识更为深刻全面，而且精辟论述了小说的虚构想象在创作中的地位、虚实关系、小说人物的个性刻画与典型塑造、小说的情节结构，以及各种小说创作技巧。由于理论家对这些内部规律进行了自觉的、深入而全面的探讨，基本上改变了古代小说理论肤浅零乱的局面，也大大丰富了古代小说观念的内容。

第一节　小说功能观

一、“正史之补”与“羽翼信史”

宋元讲史的格外发达造就了明代两部最先出现的长篇——《三国演义》和《水浒传》都是“据史敷演”的白话巨著，所以明代对小说功能的认识，也最先在历史领域展开。弘治年间蒋大器在《三国志通俗演义序》中，对小说与历史的关系这个传统论题加以论述。他首先分析了史书的认识作用：

> 夫史，非独纪历史之事，盖欲昭往昔之盛衰，鉴君臣之得失，观人才之吉凶，知邦家之休戚，以至寒暑灾祥，褒贬予夺，无一而不笔之者，有义存焉。

史书的根本价值在于“垂鉴后世”、“劝惩警惧”，用历史给后人提供经验教训。孔子修《春秋》，司马迁作《史记》，无不如此。一切有价值的史书，都应该是人们治身理家、求知立业的教科书。那么小说与史书的区别在哪里呢？蒋大器说：“史之文，理微义奥”，“其于众人观之，亦尝病焉，故往往舍而不之顾者，由其不通乎众人”，而《三国演义》则“文不甚深，言不甚俗，事纪其实，亦庶几乎史，盖欲读诵者，人人得而知之”。在他看来，史书与历史小说的区别只在于前者文字艰深，理义微奥，因此

人们难以接受；后者文字通俗，事纪其实，人们易于“诵读”，便于“观览”。应该说，这种文字上的差别仅是表面的，形式上的。其实二者在思维特点、表现方式、社会功能等方面的本质不同，论者尚缺乏明确的认识。因此他在谈到《三国演义》的社会作用时说：

> 书成，士君子之好事者，争相誊录，以便观览，则三国之盛衰治乱，人物之出臧否，一开卷，千百载之事豁然于心胸矣。其间未免一二过与不及，俯而就之，欲观者有所进益焉。

实际上，他把《三国演义》视为人人都能看懂的历史通俗读物，读者所看到的就是一部形象的历史；而这种“昭往昔之盛衰，鉴君臣之善恶”的功能本来是史书所具备的。蒋大器还说：“读书例曰：若读到古人忠处，便思自己忠与不忠；孝处，便思自己孝与不孝。至于善恶可否，皆当如此，方是有益。”这种读书“通例”，显然并非历史小说所特有，或者说更主要的不是小说，而是经史一类正统典籍应有的作用。可见，蒋大器虽然看到了《三国演义》通俗易懂、“留心损益”，与传统史书有所不同，但并未抓住《演义》作为文学与历史科学的实质性差异，因而他也不可能正确认识到历史小说完全不同于史书的独特的艺术功能。

与蒋大器观点相近的还有林瀚和修髯子。林瀚在《隋唐志传通俗演义序》中指出此书“遍阅隋唐诸书，所载英君名将，忠臣义士，凡有关风化者悉为编人”，“盖欲与《三国志》并传于世，使两朝事实愚夫愚妇一览可概见耳。”“以是编为正史之补，

勿第以稗官野乘目之，是盖予之至愿也夫。”修髯子的《三国志通俗演义引》则云：

> 史氏所志，事详而文古，义微而旨深，非通儒夙学，展卷间，鲜不便思困睡。故好事者以俗近语，隐括成编，欲天下之人，入耳而通其事，因事而悟其义，因义而兴乎感。不待研精覃思，知正统必当扶，窃位必当诛，忠孝节义必当师，奸贪谀佞必当去，是是非非，了然于心目之下，裨益风教，广且大焉。……是可谓羽翼信史而不违者矣。

林瀚的“正史之补”说重在纪实，使普通小民也能了解历史，所谓“使两朝事实愚夫愚妇一览可概见耳”。修髯子的“羽翼正史”除了“以俗近语，隐括成编”，使读者获得历史知识外，更注意历史小说的政治、道德教化功能。不过，林、修二人对历史小说社会功能的认识，都没有超出蒋大器“亦庶几乎史”的范畴。他们都站在封建正统立场上，把历史小说视为正史的附庸，并力图将历史小说的功能纳入为封建统治服务的轨道。所谓“正统”、“窃位”、“忠孝节义”、“奸贪谀佞”，当然是封建统治阶级的社会意识和道德伦理规范。这样势必使历史小说变成附骥于正史的封建政治、道德的教科书。

正史之补和羽翼正史二说是此前“补史”说的继续，并且更加系统、全面，因而也更具理论色彩了。后世的历史小说作家和理论家深受这一小说观念的影响，如《列国志传》作者余邵鱼就自称“编年取法麟经，记事一据实录”，把自己的创作目的说成是“以便人观览，庶几后生小子开卷批阅，虽千百年往事，莫不炳若丹青，善则知劝，恶则知戒，其视徒凿为空言以

炫人听闻者，信天渊相隔矣。"[①]此论可谓与修髯子如出一辙。以此种观念创作历史小说，除了史实的记载，到底还有多少文学色彩，就值得怀疑了。无怪乎后来余象斗和陈继儒都认为《列国志传》甚至比正史更条理分明，翔实可靠。陈继儒云："《左》、《国》之旧，文彩陆离，中间故实，若存若灭，若晦若明。有学士大夫不及详者，而稗官野史述之；有铜螭木简不及断者，而渔歌牧唱能案之：此不可执经而遗史，信史而略传也。"[②] 他在《唐书演义序》中表达了相同的观点，认为"演义，以通俗为义也者"，将历史通俗化是历史小说的本质，这也正是它的价值所在。余象斗走得更远，他甚至认为历史小说要严格依据"列国之事实"和"诸家之笔记"，写成"诸史之司南，吊古之骏驭"，把小说完全等同于历史，乃至比历史更严格、更典范！清代蔡元放说得更明白："故读《列国志》，全要把作正史看，莫作小说一例看了。"虽然蔡元放对小说本质的认识比蒋大器等人要深刻、明确得多，但他在这个问题上却并未表现出自己的高明。

小说"补史"观念自魏晋有了明确的理论表述后，持此说者代不乏人。至明代，由于历史小说极度繁荣，此一观念亦蔚为大观。正如明前小说观念中存在着既认为小说有"可观之辞"，有"治身理家"的作用，又视其为"小道"，倍加歧视的矛盾现象一样，明代"正史之补""羽翼信史"的小说功能观也存在一个明显的矛盾：一方面，论者完全摒弃了前代文士鄙视小说的态度，转而高度评价小说的社会功能，肯定其"与经史并传"的社会地位，这显然是小说观念的一大进步；但另一方

① 《题全像列国志传引》。
② 《叙列国志传》。

面，这种评价和肯定又是在对小说本质基本无知的情况下作出的。所谓"基本无知"，是说他们对小说的特殊性，如虚构想象、形象思维、审美功能等主要因素在理论上并无明确的认识。虽然有些论者看到了小说与历史的某些差别，如"留心损益"（庸愚子）、"语俚而显"（陈继儒）、"敷演不无增添，形容不无润色"（可观道人）等表面的东西，但他们更多注意的则在于"事纪其实"、"循名稽实"、"考核甚详"等与史学共通的部分。这也影响到他们对小说功能的全面认识，比如他们总是把眼睛盯在历史小说的政治教育、道德劝惩的作用上，完全不考虑小说作为艺术最重要的审美功能。因为史学不具备这一功能，所以有些论者也无由认识这个独特的艺术素质。应该说，他们除了将史学观念几乎原封不动地挪用到小说艺术上来之外，缺少理论的创新精神和独特贡献。

尽管如此，作为古代小说观念发展的一个阶段，正史之补和羽翼信史的功能观仍有其值得注意的地方：其一，小说社会地位的提高。前文已论，自古"补史"之论的最终目的是攀附经史，以抬高自己的地位；因为中国人尚实，尊崇正史，藐视野史，小说不向正史靠拢便难以取信于人。所以很长的一段时期内，历史小说的作者和读者都以"补史"作为自己的口实。这种努力至明代确实已收到明显的效果。尽管论者是着眼于政治、道德方面的教育作用而肯定历史小说，文史不分，以史代文，但毕竟为小说争得了一席之地，甚至提到"与经史并传"的高度，客观上为小说的存在和继续发展提供了理论上的根据。其实，明代历史小说格外发达，与这种"补史"观念的反作用是很有关系的。自此以后，除了极少数顽固的正统文人仍视小说为"小道"，小说的本质和真正价值被愈来愈多的人所认识，小说堂而

皇之地进入文学的殿堂。这对于小说观念的进一步发展，无疑是有重要意义的。其二，看到了小说与历史同中有异。正史之补或羽翼信史论者虽然认为小说与正史、信史有相同的社会功能，但也看到了二者的细微差别，实际上等于向最终完全认识小说的本质迈开了最初的一步。所谓“损益”、“增添”者，就是对历史素材的整理、选择、取舍，是对历史情节提炼的过程。详者“损”，略者“益”，阙者“增添”之；甚至允许“稗官野史”、“渔歌牧唱”进入作品，其中当然免不了虚构和想象。这些手法显然与“实录”的写史原则格格不入，而是小说技巧。再如“形容不无润色”一语，不仅指语言文辞的修辞，而且包含记事状物写人时的艺术加工，其中必然会出现一些“合理的想象”，尤其是在细节方面。这些技巧其实在罗贯中、施耐庵的创作实践中早已解决了，只是正史之补论者尚未在理论上明确认识到，或者说囿于正统史观的束缚，不愿承认这一点罢了。能在感性上认识到小说与历史的细微差别，虽然这种认识是肤浅的，表面化的，没有上升到理论的高度，但它作为小说最终脱离史学规范的第一步，仍应视为一个进步。

二、“发愤”与“导情”

由前面的论述可以看出，明代之前，由于小说与历史有着过于紧密的联系，小说观念一直笼罩在史学观念的阴影之下，所以对小说功能的认识，基本上是以“补史”为主，其他方面很少有人论及，认识更谈不上深刻。这一状况到明代有了根本的改变，出现了小说“发愤”、“导情”的小说功能观念。

在“补史”论者看来，小说仅仅是历史的附庸和补充，那

么小说作者就只能充当一个忠实的、客观的记录者，他没有必要，也没有权利在作品中过多地表现自己的感情倾向。所以，在以往的有关论述中，我们发现论者对小说家的主体意识没有引起任何注意，这是不奇怪的。然而，如果稍稍观察一下小说创作实际，就会发现事情并非如此。小说毕竟不是历史，也绝不会像史书那样“客观”和“真实”。罗贯中、施耐庵在《三国演义》和《水浒传》中早就表明了他们绝非运用“实录”的笔法，他们笔下的人物和事件，也无不饱含着作者的思想感情。最先从理论上认识到这个问题的是李卓吾。他在《忠义水浒传叙》中说：

> 太史公曰：“《说难》、《孤愤》，贤圣发愤之所作也。”由此观之，古之贤圣，不愤则不作矣。不愤而作，譬如不寒而颤，不病而呻吟也，虽作何观乎？《水浒传》者，发愤之所作也。盖自宋室不竞，冠屦倒施，大贤处下，不肖处上。驯致夷狄处上，中原处下，一时君相犹然处堂燕鹊，纳币称臣，甘心屈膝于犬羊已矣。施、罗二公身在元，心在宋；虽生元日，实愤宋室。是故愤二帝之北狩，则称大破辽以泄其愤；愤南渡之苟安，则称灭方腊以泄其愤。敢问泄愤者谁乎？则前日啸聚水浒之强人也，欲不谓之忠义不可也。故施、罗二公传《水浒》而复以忠义名其传焉。

“发愤著书”是一个十分古老的美学命题，可以追溯到屈原乃至孔子。《论语》云：“不愤不启，不悱不发。”屈原有“惜诵以致

憋兮，发愤以抒情”[1]的诗句。但这一美学思想的确立完成于司马迁之手。他在《报任安书》中云：“盖西伯拘而演《周易》，仲尼厄而作《春秋》，屈原放逐乃赋《离骚》，左丘失明厥有《国语》，……《诗》三百篇，大抵贤圣发愤之所为作也。此人皆意有所郁结，不得通其道也，故述往事，思来者。”[2]司马迁认为，无论史书还是文学作品，都是作者感情的凝结和愤怒的喷发，是作者主体意识的外射。唐宋、明清的诗论中，“发愤著书”说又被进一步发挥。李卓吾第一次将“发愤”说用之于小说的评论，应该说是极有见地的。更具意义的是，李卓吾一改前人旧观念，第一次强调了作者的主观意识在小说中的主导地位，对小说功能观是一个突出的贡献。当然，文学作品表达作者感情的观念有悠久的历史，“诗言志”说就出现很早。但小说要不要表达作者的情感？受史观严重影响的历代小说论者基本上都持否定态度，“补史”论者更是如此，完全忽视了作者在创作中的主观能动性。李卓吾却认为，小说中不但应该有作者的感情、意识，而且必然要有；小说首先应该成为反映作者忧郁之情、悲愤之气的工具。没有对社会、人生的悲愤和忧郁，就写不出真正的艺术作品，等于“不寒而颤，不病呻吟”，就没有存在的价值；而《水浒传》之可贵，正在于它是作者“发愤之所作”。在李卓吾看来，“发愤”首先是作者创作《水浒传》的动机，施、罗二公虽身在元代，但对宋代社会上下颠倒、黑白混淆的现实强烈不满，才用小说来抒发自己的不平之气。其次，这种“发愤”也充满整个创作过程，表现在对故事情节、人物形象的塑造之中。他认为征辽、破方腊的情节就是影射徽钦二帝被擒及偏安江左

① 《楚辞·惜诵》。
② 《汉书·司马迁传》。

的历史事实，以此来表达对这段屈辱历史的忧愤。依李卓吾所论，先有“愤”，然后才有作品的人物和情节，作者的感情和意识应该成为情节构思和人物刻画的主导。应该说，这种说法是符合小说创作实际的。文学来源于生活，小说的人物和事件都是历史或现实的反映。但生活是那样复杂而错综，反映哪些生活内容，如何反映，都受到作家主观意识的制约。历史小说虽然号称“悉遵正史，并不巧借一事，妄设一语”①，但其作者对素材的取舍，情节的提炼，人物的设置描写，何尝不受到创作目的、感情倾向等多种因素的制约呢？又怎能“一据实录”呢？李卓吾还反对将小说写成代圣人立言的空洞说教物，而应该“有为而发”，与现实生活紧密联系在一起，应该是作者内心真挚情感的写照。他在《杂说》中对此有一段精彩论述：“且夫世之真能文者，比其初皆非有意于为文也，其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处，蓄极积久，势不能遏，一旦见景生情，触目兴叹，夺他人之酒杯，浇自己之垒块，诉心中之不平，感数奇于千载。”他所说的“垒块”、“不平”，指作家对当时社会现实或沉痛历史的强烈不满。这种“蓄极积久，势不能遏”的不平之气一旦变成创作的巨大动力，小说也就由补史的“小道末技”变为干预现实生活，批判社会的有力工具和锐利武器。他在《复焦漪园》里又说：“文非感时发己，或出自家经画康济，千古难易者，皆是无病呻吟，不能工。”他把反映现实和抒发真情实感作为小说成功的两个关键因素。符合这两点，作品就“千古难易”，与世长存；否则，便是“无病呻吟”，毫无价值。

① 无名氏《隋炀帝艳史凡例》。

可以看出，李卓吾的小说功能观基本上包括两点：一是小说应抒发作家的主观情感，二是作品要成为反映现实生活的工具。由前者观之，它突破了小说只是客观记事，“并无发挥”的旧观念；从后者观之，小说功能冲破了只能“补史”的狭隘圈子。这两点在小说观念的发展过程中都占有重要的地位。

李贽之后，不少论者继承并发展了他的观点。欣欣子在《金瓶梅词话序》中云：

> 窃谓兰陵笑笑生作《金瓶梅传》，寄意于时俗，盖有谓也。人有七情，忧郁为甚。上智之士，与化俱生，雾散而冰裂，是故不必言矣。次焉者，亦知以理自排，不使为累。唯下焉者，既不出了于胸，又无诗书道腴可以拨遣，然则不致于坐病者几希。吾友笑笑生为此，乃襞平日所蕴者，著斯传，凡一百回。

《金瓶梅》是一部完全有别于《三国》《水浒》的书，它以现实生活作为描写内容，而且采取彻底批判、暴露的决绝态度。欣欣子认为作者是有感而发，在对“时俗”的细致描写中隐寓着自己的深意。从《金瓶梅》的具体描写来看，这个“深意”就是对明代中期“朝野之政务，官私之晋接，闺闼之媟语，市里之猥谈”[1]等黑暗丑恶的现实进行全面的暴露和批判！就是“借西门庆以描画世之大净，应伯爵以描画世之小丑，诸淫妇以描画世之丑婆净婆，令人读之汗下！”[2]就是说，笑笑生创作百万字大书《金瓶梅》绝非无动于衷的游戏之笔，而是满怀着强烈

---

① 谢肇淛《金瓶梅跋》。
② 东吴弄珠客《金瓶梅序》。

的爱憎情感，借手中的笔画尽世间丑态。所以张竹坡谓“此仁人志士、孝子悌弟，不得于时，上不能问诸天，下不能告诸人，悲愤呜唈，而作秽言以泄其愤也。”① 其他如廿公的“盖有所刺也”②，沈德符的“指斥时事”③，以及屠本畯有人沉冤，托之《金瓶梅》的说法，无不肯定了《金瓶梅》的创作主旨，乃是针对现实社会，抒发作者的不平之气。这些论述都是对小说主体意识的充分肯定。

继《金瓶梅》之后，一大批针对现实的小说出现于文坛，充分发挥了“指斥时事”的社会作用，小说从来没有像现在这样紧密地与社会现实联系在一起。如《于少保萃忠全传》、《梼杌闲评》、《平虏传》等都是以现实政治斗争为题材的长篇小说。峥霄主人在《斥奸书凡例》中云：“是书动关政务，时系章疏”，把小说完全变成了政治斗争的工具。阶级斗争，民族危亡，使小说家再也无法沉溺于遥远的过去。正如翠娱阁主人所说，国难当头，奸佞横行之际，“一腔热血洒何地？不洒于国为谁洒乎？……顾烁金之口，能死豪杰于舌端；而如椽之笔，亦能生忠贞于毫下：此予《丹忠录》所由录也。”④ 如此明确地宣称小说应该成为现实政治斗争的工具，这是以前的小说功能观念中从来没有出现过的。由此也可以看出，李贽的“发愤”说与沈德符的“指斥时事”说，在以现实为题材的小说中合而为一，成为一个有机的整体。实际上，任何“发愤”的作家都不能不关心自己的国家、自己的时代；即使以历史为题材进行创作，也往

① 《竹坡闲话》。
② 《金瓶梅跋》。
③ 《万历野获编》。
④ 《辽海丹忠录序》。

往因为现实生活给了他启迪和创作冲动，而他的作品也常常具有重要的现实意义。同样，任何反映现实的作家都是"发愤"的作家，他的作品中，他的艺术形象背后，埋藏着一颗炽热的心。

李贽的"发愤"说和欣欣子的"泄愤"说都着重在"愤"。从广义上说，"愤"是情，"发愤"和"泄愤"都是作者对自我情绪的抒发与宣泄。因此，冯梦龙在更广的意义上又提出了"导情"说：

> 里中儿代庖而创其指，不呼痛。或怪之，曰："吾顷从玄妙观听说《三国志》来，关云长刮骨疗毒，且谈笑自若，我何痛为！"夫能使里中儿有刮骨疗毒之勇，推此说孝而孝，说忠而忠，说节义而节义，触性性通，导情情出。视彼切磋之彦，貌而不情；博雅之儒，文而丧质，所得而未知孰赝而孰真也！①

冯梦龙从小说效果的角度出发，充分肯定了小说艺术有"触性性通，导情情出"的特殊功效。"性"指事理，偏重于小说在传授知识、道德教化方面的功能；"情"指情感，主要讲小说对读者情绪的感染力，属于审美方面的功能。他在《古今小说序》中十分强调小说这两方面的功能："试令说话人当场描写，可喜可愕，可悲可涕，可歌可舞；再欲下拜，再欲决脰，再欲捐金；怯者勇，淫者贞，薄者敦，顽钝者汗下。虽小诵《孝经》、《论语》，其感人未必如是之捷且深也。"此论虽有夸张之处，但他如此高度评价小说的社会作用，说明随着时代的发展，人们对

① 《警世通言序》。

小说艺术功能的认识愈加深刻与全面。小说何以有如此巨大的感人力量呢？在冯梦龙看来，就是因为写了情。他甚至认为不但小说是因情而动人，经史也是因为写情才产生教化意义的。他在署名詹詹外史的《情史叙》中云："《六经》皆以情教也。《易》尊夫妇，《诗》首《关雎》，《书》序嫔虞之文，《礼》谨聘奔之别，《春秋》于姬姜之际详然言之，岂非以情始于男女？"他认为男女之情乃天经地义，是一种美好的情感，如果以之导于君臣父子兄弟朋友之间，则"庶乡国天下，蔼然以情相与，于浇俗冀有更焉"①。冯梦龙鼓吹的当然不限于男女之情，实际上还包括人类的种种情感。他说："天地若无情，不生一切物，一切物无情，不能环相生"，"万物如散钱，一情为线牵"②，而小说家就应该利用手中的笔宣扬情，用情感来改造社会，净化人生："我欲立情教，教诲诸众生"，"愿得有情人，一齐来演法"③。他认为只要小说作者"情真"，就能"喻世"、"警世"、"醒世"，使小说成为"疗俗之圣药"④。

"发愤"说、"泄愤"说、"导情"说，三者的共同点是都突出了作家主体意识在创作中的关键作用。在"补史"论者看来，小说即等于客观历史；在"发愤""泄愤""导情"论者看来，小说是客观现实（或历史）与作者主观情感的总和。因此二者容纳的内容是不同的。更重要的是，这种小说功能观念是在对小说本质具有深刻认识的基础上才产生的；反过来，它又促进对小说本质的进一步认识。如果我们对李贽、冯梦龙等明代中后

① 龙子犹《情史叙》。
② 龙子犹《情史叙》。
③ 龙子犹《情史叙》。
④ 《太平广记钞小引》。

期的小说理论家的小说观念进行全面考察，就会发现他们对小说各个侧面的认识都比前人有了质的飞跃，并不仅仅限于对小说功能的论述上。比如他们对虚实、典型塑造、表现技巧等问题的认识，同样显示出前所未有的创新精神与真知灼见；而且这些问题与小说功能有千丝万缕的联系，共同构成了小说观念的有机整体。新的小说功能观念的产生与明代中后期人文主义思潮中的重"情"倾向有直接联系。李卓吾的"童心"说，公安派的"性灵"说，都强调主观情感在文学作品中的主导作用。"情"在汤显祖笔下甚至变成"生或可以死，死或可以生"的神奇力量，左右着作品人物的喜怒哀乐、生生死死，规定着作品的情绪氛围和艺术感染力，影响着读者的情感波动。因此，小说理论家转向人的主观世界探讨小说艺术的功能，实际上是这种重"情"思潮的一部分。

三、寓言和象征

在明代的小说创作高潮中，除以《三国》、《水浒》、《金瓶梅》为代表的以历史和现实为题材的作品外，还出现了另外一部奇书——《西游记》；以后又陆续出现了《封神演义》、《西游补》等一大批以神魔妖异为描写对象的"神魔小说"。神魔小说既非"据正史，采小说"①，作"正史之补"；又不写"市井之常谈，闺房之碎语"②，"极摹人情世态之歧，备写悲欢离合之致"③，而是以变幻莫测的神魔世界作为自己的观照对象，写神

① 高儒《百川书志》。
② 《金瓶梅序》。
③ 《今古奇观序》。

仙妖怪的腾挪变化工夫，惊心动魄的搏斗厮杀，离奇曲折的经历，更重要的是，这类小说与前代志怪志异小说"张皇鬼神，称道灵异"[1]，将描写对象当作事实来叙述的写法不同，乃是以表面上的神妖狐怪表达一种抽象的思想，也可以说这是高级形式的"志怪小说"。神魔小说无论就外在表现形式还是内在本质，与历史小说、世情小说都表现出很大不同。因此，随着神魔小说的出现，探讨它的本质、功能、表现方式等一系列问题的论述也就应运而生，为古代小说观念增加了新的内容。

《西游记》一类小说，就其表现对象来看，是写神魔世界，当然可以称之为"神魔小说"；就其创作方法来讲，全书闪烁着浪漫主义光彩，因之大部分研究者又称其为"浪漫主义小说"。然而六朝志怪小说大多写神鬼狐妖，而且写法亦多想象与夸张，与《西游记》不无共同之处。因此，称"神魔小说"或"浪漫主义小说"都有大而无当之嫌，没有抓住这类小说的根本特点；况且"浪漫主义"的写法既可运用在历史题材里，也可运用在现实题材里，并非此类小说的专有写法。笔者同意这样一种说法，即《西游记》应称为"寓言小说"或"象征主义小说"才更贴切、恰当，才抓住了与其他小说（无论写历史还是写现实，无论写人还是写神魔）的根本不同点。寓言小说的基本手法是象征，即借此喻彼。作品中的具体形象只是象征客体，是表层假象，作品的真实含义是象征客体所蕴含的象征意义，它是一种象外之境，言外之音。作为一种文学表现手法，象征在《诗经》、楚辞、先秦寓言中早有运用。尤其是后者，它实际上是寓言小说的滥觞。"寓言"一词最早见于《庄子》，清人王先谦注

---

① 《中国小说史略》。

云："寄寓之言，意在于此，而寄于彼。"这和《西游记》的象征手法是一样的。

寓言小说与历史、人情小说在表现内容与形式上的不同，至为明显，其社会作用与艺术效果又如何呢？睡乡居士云："有如《西游》一记，怪诞不经，读者皆知其谬。"① 笑花主人云："说书一家，亦有专门。然《金瓶》书丽，贻讥于海淫；《西游》、《西样》，逞臆于画鬼。无关风化，奚取连篇？"② 此二者以"怪诞不经"和"无关风化"为由，对《西游记》采取完全否定的态度，对其社会功能毫无认识。但大多数小说理论家对这种新的小说形式，采取了积极探索、热情肯定的态度。《西游记》的作者吴承恩，虽没有发现他对自己的《西游记》有何评论，但他在《禹鼎志序》里表达了对寓言小说的看法："尝爱唐人如牛奇章、段柯古辈所著传记，善模写物情，每欲作一书对之，懒未暇也。转懒转忘，胸中之贮者消尽。独此十数事，磊块尚存。日与懒战，幸而胜焉，于是吾书始成。……吾书名为志怪，盖不专名鬼，时纪人间变异，亦微有鉴戒寓焉。昔禹受贡金，写形魑魅，欲使民违弗若。读兹编者，傥悚然易虑，庶几哉有夏氏之遗乎！"《禹鼎志》是吴承恩在《西游记》之前创作的一部志怪传奇小说集，根据他自己的说法，这本小说集里既有神鬼之事，也写了人间变异。由其书名可知，作品都是有寓意的，也就是有"鉴戒"存焉。古时夏禹铸鼎，"远方图物，贡金九枚，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸。"③ 其目的是"图鬼神

① 《二刻拍案惊奇序》。
② 《今古奇观》卷首。
③ 《左传·宣公三年》。

百物之形，使民逆备之"[1]。吴承恩著《禹鼎志》，其用意与夏禹铸鼎是相同的；而这种暗寓的"鉴戒"之心，在六朝志怪小说中是基本不存在的。吴承恩所称赏的牛僧孺、段成式的志怪杂俎《玄怪录》、《酉阳杂俎》中，正有不少典型的寓言小说。如描写厉鬼化美女害人的《王煌》；身居污池，偏要以祖宗的荣耀自炫的蚯蚓（《来君绰》）；头脑热昏，香臭不辨，拿粪便当佳肴的小吏（《滕庭俊》）等。这些作品在创作方法上的借喻、象征性，都可能对吴承恩创作《西游记》有较大的启示作用。寓言小说主要用来寄寓作者不能明言的深意，但它还应该保持小说艺术的一般审美标准，还应该有生动可感的形象，不能写成谁也猜不透的"哑谜"。吴承恩认为志怪传奇都应该"善模写物情"，要达"奇情"。也就是说，虽然象征客体形象是表层的，但也要"模写"出它的外部形象和内在的"物情"，使之成为有血有肉的真实形象。象征客体愈生动、愈真实，它所蕴含的象征意义才更深刻、更丰富。孙悟空、猪八戒、唐僧等形象背后隐寓着的象征意义之所以那样博大精深，正在于他们的形象本身不仅各具形貌，而且各具"物情"，都具有独立存在的价值。孙悟空的外形是猴，他的一身黄毛、红屁股、猴尾巴，即使在千变万化中也常常露出真相。但他聪明伶俐，勇敢无私，疾恶如仇，而且还幽默、戏谑、性急、好名，具有浓厚的人情味。唐僧的迂腐可笑，八戒的滑稽诙谐，沙僧的老实忠厚，也都是世间凡人的性格，令人读来极感亲切，有着惊人的真实性。只有这样，寓言小说的象征意蕴才不至流于抽象、空洞、概念化说教，更好地发挥"借此喻彼"的象征功能。

---

① 杜预注。

对《西游记》的特殊表现手法和艺术功能，袁于令、陈元之、谢肇淛都进行过更为明确的论述。陈元之引太史公“天道恢恢，岂不大哉！谭言微中，亦可以解纷”，认为《西游记》就是这样一部“谭言微中”的书。他说：

余览其近意跅弛滑稽之雄，卮言漫衍之为也。……此其书直寓言哉！彼以为大丹丹数也，东生西成，故西以为纪。彼以为浊世不可以庄语也，故委蛇以浮世；委蛇不可教也，故微言以中道理；道之言不可以入俗也，故浪谑笑虐以恣肆；笑谑不可以见世也，故流连比类以明意。于是其言始参差而俶诡可观，谬悠荒唐，无端崖涘，而谭言微中，有作者之心，傲世之意。夫不可没也。①

他首先认为道（天道）是到处存在的。庄子说“道在屎溺”，不仅庄雅之言中有道，小说微言中亦有道，“道恶乎往而不存，言恶乎存而不可。”所谓“微言”，是与经史等“庄雅之言”相对的，以比喻象征形式出现的浪谑诙谐之言。它虽然与“庄言”的表现形态相反，但同样可以达到“存道”的目的。他还分析了《西游记》作者用象征手法“存道”的原因，乃是因为社会的黑暗混乱不允许他用“庄语”表达之，所谓“浊世不可以庄语也”，故只好采取曲折隐晦的表现方式。那些表面上看来“谬悠荒唐，无端崖涘”的情节、人物、语言，实际上寄寓着“作者之心，傲世之意”，表现着丰富而深刻的人生哲理。因此，它与经史的价值是相同的，二者应该“兼存”。谢肇淛在《五杂组》

① 《西游记序》。

中也指出："小说野俚诸书，稗官所不载者，虽极妄幻无当，然亦有至理存焉。如《水浒传》无论已。《西游记》曼衍虚诞，而其纵横变化，以猿为心之神，以猪为意之驰，其始之放纵，上天下地，莫能禁制，而归于紧箍一咒，能使心猿驯伏，至死靡他，盖亦求放心之喻，非浪作也。……其他诸传记之寓言者，亦皆有可采。"[1] 谢肇淛是一个学问渊博的理论家，对各类小说都很重视，尤其对小说本质有较为深刻而明确的认识。他在小说虚实关系、小说作用和社会地位等问题上，颇多真知灼见，代表了当时小说理论的时代高度。他对《西游记》的评论，就是在对小说艺术有全面认识的基础上进行的。他首先肯定了小说中确实存在让常人看来颇"幻妄不当"的表现形式，但这种看似荒诞不经的形式背后，深藏着"至理"。他所说的"理"，与陈元之的"道"含义相近，都是指天、人的客观或主观的运动规律。他认为《西游记》外表的"曼衍虚诞"主要象征人类精神领域的矛盾斗争。孙悟空、猪八戒的经历，隐寓着"心"和"意"由"放纵"到被禁锢的过程。当然，陈元之、谢肇淛对《西游记》象征意义的把握很难说是完全准确的，但他们都能透过作品中的具体艺术形象，去寻找这些形象内含的抽象哲理，说明他们对寓言小说的特质的理解，还是正确的。正因为如此，谢氏对要求小说处处符合历史事实的观念十分反感："近来作小说稍涉怪诞，人便笑其不经。……如此，则看史传足矣，何名为戏？"[2] 他指出小说与史传在本质上是完全不同的，表现形式也迥然有别，一为"诞"，一为"经"，截然相反；戏曲与史传的关系也是如此。因此，它们的艺术功能不同。如果不遵循它们

① 《五杂俎》。
② 《五杂俎》。

各自特殊的规律与原则去创作，就无法实现各自的功能。袁于令也与谢氏有相似的见解。他针对《西游记》的艺术特征认为："文不幻不文，幻不极不幻。是知天下极幻之事，乃极真之事；极幻之理，乃极真之理。故言真不如言幻，言佛不如言魔。魔非他，即我也。我化为佛，未佛皆魔。魔与佛力齐而位逼，丝发之微，关头匪细。摧挫之极，心性不惊。此《西游记》之所以作也。"[①] 他用佛家观点理解《西游记》中的"幻"与"真"的关系，有更强的哲理性。在他看来，文（小说）的根本特征就是"幻"，不幻则算不上小说；不但要幻，而且要"极幻"，方能称得上真正的幻。幻与真既是相反的，相互对立的，又是相通的，相互包容的。"极幻之事"正是"极真之事"，"极幻之理"中有"极真之理"。正因为幻与真存在着这种相反相成的辩证关系，所以《西游记》的虚幻荒诞的人物形象和故事情节中才暗含着更深刻、更宏博的哲理。这种哲理是那样丰富，以至袁于令竟云："余谓三教已括于一部，能读是书者，于其变化横生之处引而伸之，何境不通？何道不洽？""日见闻之，厌饫不起；日诵读之，颖悟自开也！"[②] 在他看来，《西游记》是一部无所不包的"大百科全书"，只要"引而伸之"，它的象征意义将会囊括自然的、人生的全部事理。袁于令对寓言小说"幻"与"真"关系的理解，无疑是正确的，只有这样才能把握文与史，寓言小说与历史、世情小说的根本不同点。但他对寓言小说的象征作用，显然作了不适当的夸大。尽管读者由于思想境界、生活经历、文化素养等因素的差别，对《西游记》象征的实际意义会有种种不同的理解，但这种"实际意义"应该是具体的、有

① 《西游记题辞》。
② 《西游记题辞》。

限的，不可能是无定指的，无所不包的。将《西游记》理解为佛经、《华严》一类法力无边的“证道书”，“记西游者，传《华严》之心法也”①，就陷入了神秘主义、宗教主义的泥坑，同样不能正确理解、把握象征主义小说的全部功能。

第二节　小说虚实观

虚实观在中国古代小说的创作和理论中，始终占着一个格外突出的位置。不但在小说草创之初，有关小说的记载和论述，几乎全是集中在小说的虚实和功能问题上，就是在小说艺术已经十分成熟与繁荣的明清时代，虚实问题仍然是小说家面临的棘手问题，也是小说理论家们议论的中心，这在世界小说的发展史上，可谓一个独特而有趣的现象。

明代由于历史小说蜂起，虚实问题的解决无论从创作实践还是理论探讨上，都似乎变得更为迫切。从理论上看，几乎每部重要小说的序言，都要结合小说的功能、地位、技巧等，对小说的虚实关系加以论述。有明一代有关虚实问题的论述基本上表现出两种倾向：一种要求历史小说“事纪其实”；另一种主张“传奇贵幻”。两种完全相反的理论主张，反映了明代对小说本质认识上的巨大差距。随着研究的不断深入，后者逐渐成为主要倾向，标志着明代虚实观和整个小说观念的进步。

① 尤侗《西游真诠序》。

一、"事纪其实"

前文已论，蒋大器是主张"补史"说的，认为历史小说应该是正史的辅助和补充，其功能与正史不该有什么区别。从这一点出发，他对两种倾向表示不满：一是"史之文，理微义奥"，二是野史平话的"失之于野"。对前者，他说："此则史家秉笔之法，其于众人观之，亦尝病焉，故往往舍而不之顾者，由其不通乎众人，而历代之事，愈久愈失其传。"① 他是站在普及历史知识的立场上持论的，正史"理微义奥"，一般人难以看懂，所以他以为这是"病"。站在同样的立场上，他对"野史作为评话"的"言辞鄙谬"和"失之于野"也是不满的。所谓"野"，就是与史不符。讲史话本虽然也"据史敷演"，但虚构成分甚多，讲说的故事常常"多虚少实"，超出了正史记载的范畴。对以愉悦为主要目的的市民听众来说，"多虚少实"肯定会受到欢迎；但对以经史为业的"士君子"来说，却好比挖了自家的祖坟，是无法容忍的。因此蒋大器认为正史和野史都有缺陷，而《三国演义》则去其短兼其长，是一种最好的形式。他之肯定《三国演义》是出于两点：一是《演义》的语言"文不甚深，言不甚俗"，可谓雅俗共赏。二是《演义》"事纪其实，亦庶几乎史"。第二点是强调罗氏的创作方法是"纪实"的，所谓"考诸国史"、"留心损益"，也就是说《三国演义》的人物、事件都是于史有征的，所以才能产生"庶几乎史"的效果。但它与正史又是有别的，对"国史"上的材料经过一个选择、取舍的过程。

① 《三国志通俗演义序》。

"益"者，增也，指作者在正史基础上又增加了新的材料。这些新的材料既可以来自野史传说，也包括作者的虚构创造。蒋大器虽然客观指出了《三国演义》与正史、野史的区别并加以高度赞扬，但他主要是以史家观念来衡量的，重点肯定了《演义》的"纪实"原则。修髯子在《三国志通俗演义引》中阐发了同样的观点："史氏所志，事详而文古，义微而旨深，非通儒夙学，展卷间，鲜不便思困睡。故好事者以俗近语，隐括成编，欲天下之人，入耳而通其事，因事而悟其义，因义而兴乎感。"他同样认为《三国演义》的主要成就在于正史的通俗化，用平白易懂的语言反映了三国的真实历史，使"是是非非，了然于心目之下"，达到"裨益风教"的目的。他没有直接谈及虚实问题，他认为《演义》"可谓羽翼信史而不违"，显然只看到了它实的方面，没有注意或者说不愿承认其虚的成分。林翰自称对《隋唐志传通俗演义》曾做过修补工作，他的补写原则就是"遍阅隋唐诸书，所载英君名将、忠臣义士，凡有关于风化者悉为编入"，完全是据史实录，稍加编排而已。他还特地告诫读者此书乃"正史之补"，不要以"稗官野史目之"，对以虚构为主要创作手法的"稗官野史"仍然持鄙视的态度，那么他必然是排斥虚构的。

以上论者在小说虚实观念上的偏颇，正说明他们对历史小说何以为历史小说还不十分清楚。如历史小说名之曰"演义"，何谓"演义"？蒋大器认为"演义"的主要标志在于"文不甚深，言不甚俗"。陈继儒也认为"演义，以通俗为义也。"[①] 杨尔曾云："以通俗谕人，名曰演义。"[②] 甄伟说："俗不可通，则义不必演

---

① 《唐书演义序》。
② 《东西两晋演义序》。

矣；义不必演，则此书不必作矣。"[1] 袁宏道也说："文不能通，而俗可通，则又通俗演义之所由名也。"[2] 他们几乎都强调演义与正史的主要区别在语言上，而对虚实的要求，则认为演义与正史不应有别。余邵鱼则认为应比正史更详更实，竟把《列国志传》誉为"诸史之司南"，可谓"纪实"观念之极端者。

以"纪实"为主张的虚实观念不但在当时有很强的势力，对后世也产生了很大影响。蔡元放步余邵鱼的后尘，津津乐道《列国志》的纪实："《列国志》与别本小说不同，别本都是假话，如《封神》、《水浒》、《西游》等书，全是辟空撰出；即如《三国志》最为近实，亦复有许多做造在内。《列国志》却不然，有一件说一件，有一句说一句，连记事实也记不了，那里还有功夫去添造。故读《列国志》，全要把作正史看，莫作小说一例看了。"[3] 干脆把小说当成了正史，完全忽视了文、史之别，也就抹煞了历史小说的艺术特征。直到近代，还有人在说历史小说也就是"摭指轶闻，以纠正史之失实，以补正史之遗漏。"[4] 在这种观念指导下进行历史小说的创作，又怎能充分发挥小说艺术的独特功能呢？正是这部可"作正史看"的《东周列国志》，由于某些章节变成了正史材料的联缀，缺乏生动的虚构情节，人物自然显得干瘪无力，失去了它的全部独特价值。所以后人批评《东周列国志》"以编年之法行之，遂不免板滞不灵之病。"[5]
"纪实"的虚实观念也为人们评价历史小说造成了失误。胡应麟本来是个对小说艺术诸方面有深刻认识的理论家，他对唐传奇、

---

① 《西汉通俗演义序》。
② 《东西汉通俗演义序》。
③ 《东周列国志读法》。
④ 解弢《小说话》。
⑤ 《缺名笔记》。

宋元话本及当时出现的长篇白话小说有许多精辟见解。但他竟然在对历史小说的评价上表现出理论上的幼稚，他评价《三国演义》“绝浅陋可嗤也”，原因在于“与陈《志》不甚合”，并嘲讽《三国演义》中关羽秉烛达旦情节“大可笑”，认为“《三国志·羽传》及裴松之注，及《通鉴纲目》，并无其文，演义何所据哉?”① 清代章学诚也埋怨“错杂如《三国》之淆人”②。解弢更甚，居然云其“虚造事实”，“故其书除文字稍可观外，无一能合乎小说之律。”③ 就像有人赞扬《三国演义》“事纪其实，亦庶几乎史”一样，这种对《三国演义》的贬斥同样是不科学的，因此也是不符合实际的。《三国演义》之成为千古名著，部分原因是罗贯中有正确的虚实观念的指导，充分发挥了自己的杰出创作才能。如果他拘泥于“纪实”、“据史”的史学框框，不敢运用虚构想象的创作方法，《三国演义》是不会出现的，我国历史小说创作的繁荣局面也是不会出现的。

二、“贵 幻”

巴尔扎克说过：“一部小说总是一部小说，决不应当听命于历史的严格要求，因为人不会到这里寻找过去的历史的。”④ 历史和小说属于两个不同的学科，二者的本质、功能、表现方式等都有重大的不同。“纪实”观念恰恰混淆了历史和小说的区别，并且总是以“历史的严格要求”去束缚小说艺术，这样必然阻

① 《少室山房笔丛》。
② 《丙辰札记》。
③ 《小说话》。
④ 《巴尔扎克文选》。

碍它的迅速发展。然而，文学的内部规律决定了小说艺术要沿着自己的轨迹前进，而不为某种错误观念所逆转。当一部分论者以史学的标准规范小说、评价小说的时候，出现了一派与之相对立的虚实观念，这就是以谢肇淛、袁于令等为代表的强调虚构想象的“贵幻”说。“贵幻”说的发轫者是熊大木。他的最大贡献是冲破了史学观念的强大禁锢，独具只眼地提出了“史书、小说有不同者”的著名论点，初步划清了小说与历史的界限。他说：“或谓小说不可紊之以正史，余深服其论。然而稗官野史实记正史之未备，若使的以事迹显然不泯者得录，则是书竟难成野史之余意矣。”① 首先，熊大木并不否认历史小说应与正史有相通之处，所以他对《英烈传》的编著仍要“以王本传行状之实迹，按《通鉴纲目》而取义”。作为历史小说，它的人物、事迹取诸正史，不但是应该的，而且是必然的；否则，不成其为历史小说。更重要的，熊大木肯定小说与历史是不同的，应各有分工，各有偏重。小说主要“记正史之未备”，以表达“野史之余意”。这种“余意”其实正是小说不同于历史的特殊艺术效果。如果小说像历史一样，仅仅记录那些彰彰可考“显然不泯者”的历史大事，小说也就变成了正史，达不到这种“余意”。从这一角度出发，他认为“至于小说与本传互有同异者，两存之以备参考。”他还举西施在《吴越春秋》及宋之问、杜牧之、苏东坡等人诗中的不同记载为例，说明不同的艺术形式对同一史实会有不同的处理。《吴越春秋》及宋之问等人对西施的结局及与范蠡的关系的不同处理，都是为了充分发挥各自的艺术功能，实现自己的创作目的。因此，熊大木得出“质是

① 《新刊大宋演义中兴英烈传序》。

而论之，则史书小说有不同者，无足怪矣”的结论。这一概括是科学的，符合实际的。

其后，李大年、王圻也谈到历史小说的虚实关系，肯定了熊大木的主张。李大年的《唐书演义序》云：“书成以视余，逐首末阅之，似有紊乱《通鉴纲目》之非。人或曰：‘若然则是书不足以行世矣。’余又曰：‘虽出其一臆之见，于坊间《三国志》、《水浒传》相仿，未必无可取。’”他对《唐书演义》有紊于正史的做法采取宽容、理解的态度，而且认为《三国》、《水浒》对虚实的处理也是如此，都不值得非议。值得注意的是，他的论点是针对“纪实”观念提出来的，带有很强的论辩性质。在“纪实”论者看来，不符合正史的小说，“不足以行世”是理所当然的；李大年则认为“未必无可取”。尤其是书中“诗词檄书颇据文理，使俗人骚客披之，自亦得诸欢慕。岂以其全谬而忽之耶？”这两种论点的尖锐对立，说明当时小说理论家对虚实问题的认识并非盲目的自发的，而是目的明确的有意识的论争。他们显然都认识到虚实关系在历史小说中的特殊地位。王圻还对历史小说何以需要虚构作了简要而明确的回答。他在《稗史汇编》里高度赞扬了罗贯中的“绝世轶材”和《水浒传》的杰出艺术成就之后云：“总之，唯虚故活耳。”以“活”评价文章流行于宋人诗评中，王圻用来评价小说，既指情节的变化灵活，也包括小说人物形象的鲜明生动。完全以“实录”方式写小说，必然缺乏生动感人的细节，造成人物、情节的板滞无力、枯燥乏味；只有在历史真实的基础之上按照事物和人物性格的发展逻辑虚构出更多的细节，并溶人作者的无限激情，才会使小说的艺术形象鲜光灵艳，栩栩欲活。“活”当然不是虚构的全部价值，但它确实是运用想象虚构造成的艺术效果之一。

谢肇淛对此有更进一步的论述。他说：

> 凡为小说及杂剧戏文，须是虚实相半，方为游戏三昧之笔。亦要情景造极而止，不必问其有无。古今小说家，如《西京杂记》、《飞燕外传》、《天宝遗事》诸书；《虬髯》、《红线》、《隐娘》、《白猿》诸传；杂剧家如《琵琶》、《西厢》、《荆钗》、《蒙正》等词，岂必真有是事哉？近来作小说，稍涉怪诞，人便笑其不经；而新出杂剧，若《浣纱》、《青衫》、《义乳》、《孤儿》等作，必事事考之正史，年月不同，姓字不同，不敢作也。如此，则看史传足矣，何名为戏？①

多么精彩的论述！这是至目前为止对虚实问题最全面最科学的观点，标志着当时的小说虚实观念已相当明确。他是把小说戏曲同等对待的，因为二者在处理虚实问题上确实是一致的，都与写史不同。他认为小说、戏剧都有娱乐审美作用，不像史书那样只以记事为要旨。他说："晋之《世说》，唐之《酉阳》，卓然为诸家之冠，其叙事文采，足见一代典型，非徒备遗忘而已也。""叙事文采"即文学色彩，是最能产生美学效果的部分。他还说："唯《三国演义》与《钱唐记》、《宣和遗事》、《杨六郎》等书，俚而无味矣。何者？事太实则近腐，可以悦里巷小儿，而不足为士君子道也。""味"就是"文采"，它只有在虚构中方可得到，"太实"则"无味"矣！所谓"游戏三昧"，就是指的这种"味"或"文采"，也就是在历史中不可能产生，而为小说艺

① 《五杂俎》。

术所必具的文学审美作用。要实现“游戏三昧”，达到“情景造极”，就必须运用虚构的手法，“不必问其有无也”。他从正反两个方面举例，认为《西京杂记》、《琵琶记》等小说戏曲，并非实有其事，但它们产生了巨大的艺术效果，并保持着长久的艺术生命力，原因就在于情节、人物都是虚构的，作者根本就未顾及是否“真有是事”，而只讲究“情景造极而止”，这样便成了“游戏三昧”之笔。反过来，他认为《浣纱记》等戏曲“事事考之正史”的做法是不足为训的，这样不但限制了作家的创作才能，禁锢了戏曲作为艺术的固有表现力，更主要的是阉割了戏曲艺术的本质，使它混同于历史。他提出一个有趣的，但又很具说服力的反问：“如此，则看史传足矣，何名为戏?”既然小说戏曲采用正史的写法，连年月、姓氏都要考诸正史，那么它们实质上已蜕变为历史，何必再称作小说、戏曲？这种反诘是有力的。由此可以看出谢肇淛对小说戏曲不同于历史的本质特征，认识是深刻的，明确的；而且他对虚实原则的确定，也正是由这一正确认识出发的，这使他的观点有可能达到当时虚实观念的制高点。不过，他对《三国演义》的评价是不准确的。他认为《三国演义》笔法太实，因此便“近腐”，“俚而无味”，甚至“不足为士君子道”。将他的观点与清代章学诚的观点作一对照，是很有意思的。章氏对《三国演义》也持否定态度，他说：“故演义之属，虽无当于著述之论，然流俗耳目渐染，实有益于劝惩。但须实则概从其实，虚则明著寓言，不可虚实错杂，如《三国》之淆人耳。”① 同为否定态度，但二人的持论标准却是相反的。谢氏主张“虚实相半”，也即虚中有实，实中有虚；

① 《丙辰札记》。

章氏主张虚实必须分明，不可虚实错杂。谢氏指责其“事太实”，章氏则埋怨其有“三分虚构”。相同的结论反映了两种完全相反的小说观念。很明显，谢肇淛的观点是进步的、科学的，章氏观点却是一个很大的倒退。

谢肇淛之后，主张虚构的“贵幻”说逐渐成为历史小说虚实观的主要倾向，说明人们对小说本质的认识在进一步深化。如酉阳野史在《新刻续编三国志引》中说：“夫小说者，乃坊间通俗之说，因非国史正纲”，劝告读者“大抵观是书者，宜作小说而览，毋执正史而观”。他已经完全认识到小说与历史的不同实质，与蔡元放主张读小说“全要把作正史看”的糊涂观念是一个绝妙的对照。酉阳野史还以戏剧传奇的创作为例，说明它们都是“百无一真”，“诚所谓乌有先生之乌有者”，却能产生“人悦而众艳”的艺术效果。戏曲如此，小说当然也是如此。甄伟也认为，“若谓字字句句与史尽合，则此书又不必作矣。”[1]至明代末年，袁于令在改编的《隋史遗文》的序中，以更加明确的态度论述了小说与历史的不同本质，以及与之相联系的虚实原则：

> 史以遗名者何？所以辅正史也。正史以纪事；纪事者何，传信也。遗史以搜逸；搜逸者何，传奇也。传信者贵真：为子死孝，为臣死忠，摹圣贤心事，如道子写生，面奇逼肖。传奇者贵幻：忽焉怒发，忽焉嘻笑，英雄本色，如阳羡书生，恍惚不可方物。[2]

① 《西汉通俗演义序》。
② 《隋史遗文序》。

他首先从小说与正史的不同性质入手，明确指出正史与遗史（小说）担负着完全不同的功能：正事“纪事”，遗史“搜逸”。不同的功能决定了对二者的要求也应该不同：“纪事”是为了“传信”，以“真”为贵，要用“实录”的方式；“搜逸”是为了“传奇”，以“幻”为高，必须用虚构的写法。袁于令本人是个有成就的小说戏曲作者，写过《西楼记》等传奇八种与戏剧一种。他的论述并非仅仅出自理论上的探讨，也是他自己创作经验的总结，因而更具有说服力。更确切地说，他是完全站在小说家的立场，以一个有实践经验的小说家的眼光来看待历史与小说的异同的。在他看来，历史求真，就要像吴道子的人物画一样，以遒劲圆润的线条，雄峻生动的气势，真实再现出人物的音容笑貌，达到画人如塑，似在目前的效果。传奇的幻就不同了，它要求作者要有阳羡书生的变幻手法[①]，不必拘于常情常理，大胆虚构出自己需要的人物和情节，即“慷慨足惊里耳，而不必谐于情；奇幻足快俗人，而不必根于理”[②]。在这种原则下，小说家才变成完全“自由”的人，才能在完全不受历史束缚的情况下充分发挥自己的想象力，创造出真正的小说的世界。袁于令在看到小说与历史相异的同时，也注意到二者之间的联系。他说：“袭传闻之陋，过于诬人；创妖艳之说，过于凭己：悉为更易。可仍则仍，可削则削，宜增者大为增之。盖本意原以补史之遗，原不必与史背驰也。”[③] 这就说明，作家的虚构并不是无限的，尤其是历史小说。如果将历史小说与正史的必然联系斩断，它就成了无源之水，无本之木，失去了区别于其他题材

① 见《续齐谐记》。
② 《隋史遗文序》。
③ 《隋史遗文序》。

小说的特色。很多历史人物和事件在长期口耳相传过程中，渐渐失去了本来面目，甚至有些变得荒诞不经，这就是"传闻之陋"者；历史小说家在采用这些素材时，如不加以适当的去芜存精、去伪存真的再创造，便会将历史弄得面目全非。所谓"妖艳之说"，是指作家的想象不但超越了历史的真实记载，也摆脱了生活的必然逻辑，这样奇则奇矣，却无以服人，削弱了作品的艺术感染力，更达不到"与正史之意不无补"的作用。所以袁于令对"过于凭己"的做法，也持反对态度。他对《隋史遗文》"可仍则仍，可削则削，宜增者大为增之"，正是对其观点的具体实践。可以看出，袁于令的虚实观是较为辩证的。他从小说与历史的不同本质和必然联系入手，层层深入地论述了历史小说虚与实"相成"而不"相病"的关系，基本上澄清了在这个问题上的误解和讹谬，确立了正确的、科学的虚实观。

二、"虚者实之，实者虚之"

上述的虚与实，主要表现在历史小说领域。"实"指历史事实，正史上的记载；"虚"指虚构，是作家在正史基础上的发挥。清代李渔对此论之甚明："传奇之用事，或古或今，有虚有实，随人拈取。古者，书籍所载古人现成之事也；今者，耳目传闻当时仅见之事也；实者，就事敷陈，不假造作，有根据之谓也；虚者，空中楼阁，随意构成，无影无形之谓也。"[1] 明代小说观念中还有一对值得我们注意的概念：真与幻。真幻与虚实既有紧密联系，有时甚至含义相同，但它们也有很明显的差别，属

① 《闲情偶寄》。

于不同的理论层次。如果我们把虚实视为文学创作手法的话，那么真与幻（或正与奇）则分别代表了两种不同的美学风格。

前引袁于令在《隋史遗文序》中的论述其实已经明确指出了真幻与虚实的联系。所谓“传信者贵真”、“传奇者贵幻”，就是对历史和小说提出的不同要求。相对来说，史是真的实的，小说是虚的幻的。单就小说来说，也可以分为以纪实为主和以虚构为主的真幻两派。张无咎谓：“《三国志》人矣，描写亦工，所不足幻耳。”“《西游》幻极矣，鬼而不人，第可资齿牙，不可动肝肺。”① 把《三国演义》看作真派，《西游记》视为幻派。其所以这样分，是根据二者完全不同的取材与写法，以及因此而体现出来的不同美学风格。《三国演义》的“描写亦工”表现在两个方面：一是基本依据正史，二是即使虚构也按照生活的逻辑，运用现实主义的表现手法。这是其“真”、“正”的来源。而《西游记》既不遵循现实生活的逻辑，更无历史记载可言，因此，它是“幻极”的。张无咎称冯梦龙增补的《三遂平妖传》“始终结构，有原有委，备人神之态，兼真幻之长”，原因在于此书内容既有一定的历史根据，描写北宋末年王则领导的农民起义，又加进了很多怪异荒诞的人物和情节，使作品虚实相间，真幻混杂。从手法上看，前者为实，后者为虚。其实，这正是《三遂平妖传》在艺术上的失败之处。就像《水浒传》中的“九天玄女授天书”，《三国演义》诸葛亮的呼风唤雨一样，实际上损害了作品的现实主义精神，这种虚是有害的。尽管如此，张无咎以真、幻来概括这两种美学风格还是恰当的。

这并不是说同一部作品中不可以出现虚与实两种手法，只

---

① 《批评北宋三遂新平妖传叙》。

是说虚实手法所能达到的最高境界并不仅仅表现在同一作品中，现实情节与非现实情节的结合，而在于“实者虚之，虚者实之”，在于虚与实、真与幻的融合无间。李日华在《广谐史序》中引用该书编者的话云：

……而滑稽者又令群物得觥而同之，不亦悉归幻化而无一可擅者耶？嗟乎，可以悟矣！且也因记载而可思者，实也；而未必一一可按者，不能不属之虚。借形以托者，虚也；而反若一一可按者，不能不属之实。古至人之治心，虚者实之，实者虚之。实者虚之，故不系；虚者实之，故不脱。不脱不系，生机灵趣泼泼然。

《广谐史》编者陈良卿是个学识渊博的人，尤“笃嗜”小说。他对虚实关系的认识没有停留在虚多实少或实多虚少这种外在比例的水平上，而是辩证地看到虚与实乃相对而言，它们既属不同，又可以相互转化。在某种情况下，虚中有实，实中有虚；虚即实，实即虚。在水平高超的小说家手里，史籍无载的人物，可以写得“其神骏在，描绘物情，宛然若睹”，产生“可悲可愉，可诧可愕”[①] 的感人效果。为什么这些在史书中“未必尽可按”的人物能产生如此艺术效果呢？论者认为这正是小说家的“幻化”手法，“虚者实之”使史书中的虚变为小说中的实，也就是把生活的虚上升为艺术的实。“借形以托”是其“幻化”之笔的具体解释。“形”即作品的艺术形象，作者把自己对生活的感受、希望寄托于笔端，就可以塑造出富有生命活力的人物。这就是

① 《广谐史序》。

从生活（历史）到艺术的再创造过程。从历史的角度看，小说人物可以目之为虚——“未可按”；但从文学的角度看，这种虚确实又集中了现实生活的特征，符合生活的逻辑，甚至可以从现实中找到千千万万“相似”者，因此它又变为实——“可按”。从这个意义上说，小说艺术虽属“失史职记载”的作家创造，但它的情节和人物都来源于现实生活，是更高意义上的真实。叶昼托名李卓吾在《忠义水浒传回评》中云：“《水浒传》事节都是假的，说来却似逼真，所以为妙。常见近来文集，乃有真事说做假者，真钝汉也，何堪与施耐庵、罗贯中作奴。”《水浒传》情节、人物多是作者虚构而成的，所以说是“假的”；但“假”中有真，作者的虚构创造是在遵循现实生活逻辑、反映生活本质的基础上进行的，所以才能上升为艺术的真实，出现“逼真”的效果，才能称之为“妙”。如果小说家不懂得这个生活与艺术关系的辩证法，汲汲于“求实”，就可能出现“真事说做假者”的情况，反而使真实的历史记载或生活现象变成艺术感觉上的虚，失去其真实性和感染力。“据史以录”的《东周列国志》是这样，以“真实”自命的《阅微草堂笔记》也是如此。所以鲁迅先生在分析纪昀在艺术上造成失败的原因时说：“他的支绌的原因，是在要使读者信一切所写为事实，靠事实来取得真实性，所以一与事实相左，那真实性也随即灭亡。”“只要知道作品大抵是作者借别人以叙自己，或以自己推测别人的东西，便不至于感到幻灭，即使有时不合事实，然而还是真实。”[①]《广谐史序》所说忠于记载者未必一一可按，借形以托的虚构形象却是一一可按者，正是这个道理。

① 《三闲集·怎么写》。

其后，又有不少论者在较高理论层次上论述了虚实、真幻的辩证关系。谢肇淛云："小说野俚诸书，稗官所不载者，虽极幻妄无当，然亦有至理存焉。"[①] 袁于令也说："文不幻不文，幻不极不幻。是知天下极幻之事，乃极真之事；极幻之理，乃极真之理。"[②] 他们都是针对《西游记》而论。《西游记》以极其虚幻的手法描写人类之外的世界，造成荒诞、奇幻的美学效果，无论创作手法还是美学风格，与以现实生活为题材的小说都是不同的，更勿论历史小说。虽然同为虚构的产物，《金瓶梅》的人物形象与《西游记》是绝然不同的。如果说前者是以虚的手法塑造出实的艺术形象，那么《西游记》则是用虚的手段创造出虚的人物形象。一是由虚到实（真），一是由虚到虚（幻）。那么这种虚幻的形象与现实生活的联系何在呢？谢肇淛认为，在"幻妄无当"的形象中隐寓着生活的"至理"。"至理"者，真理也，极理也。它不是一般的理，更不是具体的生活现象。作家用虚构的手法描绘出符合生活真实的形象，固然是一种创造，但它是以艺术的形象反映生活现象；而《西游记》的虚幻形象中却包含着比生活现象本身更深刻、更耐人寻味的"至理"。因此，虚幻形象比真实形象含蕴的内容更为丰富。真实的形象往往有很强的实指性，即使有某种寓意或影射，也常常是直露的。虚幻的形象则以曲折隐晦的特质造成形象的多解性，读者可以从不同的角度对象征客体进行索解——这是幻有时比真含有更丰富更深刻寓意的根本原因。在这种意义上，袁于令主张"言真不如言幻"。他赞扬《西游记》"驾虚游刃，洋洋洒洒数百万言，而不复一境，不离本宗；日见闻之，厌饫不起；日诵读之，颖

① 《五杂俎》。
② 《西游记题辞》。

悟自开也。”比那些“雕空凿影，画脂镂冰，呕心沥血，断数茎髭而不得惊人只字者”[1]要强得多。谢肇淛也因《西游记》之幻而觉得《三国演义》等书之真、实是“俚而无味矣”，“可以悦里巷小儿，而不足为士君子道也”[2]。“里巷小儿”是指文化水平较低的市民读者，他们较喜欢通俗易懂、直感性强的艺术形象；而文化素养和审美能力较高的“士君子”更偏爱有所寓意的作品。应该说，这种说法是有一定道理的。

当然，幻不仅包含着令人难以捉摸的、抽象玄虚的“至理”，它与现实生活的联系有时也表现得较为直接，幻的形象往往就是现实生活中的真人。睡乡居士在《二刻拍案惊奇序》中云：“至演义一家，幻易而真难，固不可相衡而论矣。有如《西游》一记，怪诞不经，读者皆知其谬。然据其所载，师弟四人，各一性情，各一动止。试摘取其一言一事，遂使暗中摸索，亦知其出自何人，则以幻中有真，乃为传神阿堵，而已有不如《水浒》之讥，岂非真不真之关，固奇不奇之大较也哉。”他认为《西游记》人物无论就其怪异的外貌，还是神奇的本领，都非常人所能有，因而是不真实的。但他们的各异性格却是独特的，富有典型意义的常人性格，这也正是他们引人入胜的地方。这些表面上看来虚幻的形象，实际上是作者对现实人物性格观察、总结、积累的结果，凝聚着他对“人”的深刻理解，是人类性格的高度典型化和艺术化。

① 《西游记题辞》。
② 《五杂俎》。

四、“真中之奇”与“不奇之奇”

幻中有真只是真幻、虚实关系的一个方面。也有人从相反角度看待真与幻的辩证关系，得出真中有奇的结论。凌濛初在《拍案惊奇序》中这样论述：

> 语有之：少所见，多所怪。今之人但知耳目之外，牛鬼蛇神之为奇，而不知耳目之内，日用起居，其为谲诡幻怪，非可以常理测者固多也 ……则所谓必向耳目之外索谲诡幻怪为奇，赘矣。

《西游记》所写，就是“耳目之外”的“牛鬼蛇神”之奇。在凌濛初看来，这种奇并非是唯一的奇，更多的奇表现在“耳目之内，日用起居”等真实可见的生活现象之中。也就是说，真中有奇。所以即使是那些以幻奇为美的作家，也不应该始终把眼光盯在神魔精怪的身上，而应在广阔的现实生活在中寻找奇。这里尤为值得注意的一点是，论者所说的奇并非仅仅指怪异、荒诞、虚幻，而是在此基础上升华为有特定含义的美学范畴，这可以视为明人审美观念的重大进步。牛鬼蛇神之为奇，是因为它们不是人们耳闻目睹的，所谓“少所见，多所怪”，这是审美层次较低的奇。六朝志怪志人，大多是出于文人的猎奇心理，写出一些为人们所无法看到的奇人异事并尽可能夸大之，来吸引读者。胡应麟曾对六朝至唐宋以“异”名之的志怪传奇小说作过估计，列举了《述异记》、《甄异记》、《广异记》等六十余家。这些小说所载故事大多发生在殊方异域，主人公奇奇怪怪，大

多为常人闻所未闻，见所未见。读者欢迎这类作品，当然也是出于同样的猎奇心理。凌濛初更为注意的不是这种超自然、超现实的奇，而是发生在耳目之内，日常生活中的奇美。这种奇虽然只写世态人情、米盐琐屑，却足以使读者拍案惊奇，叹为观止。清代李渔曾在《闲情偶寄》中说："古人呼剧本为传奇者，因其事甚奇特，未经人见而传之，是以得名。可见，非奇不传。新，即奇之别名也。"凌濛初所说的奇，其实也含有"新"的成分。明代世情小说所以受人欢迎，《金瓶梅》被人称为"第一奇书"，并不在于写了什么怪事奇人，而是因为崭新的内容给了读者全新的审美感受。其实，早于凌濛初的徐如翰在《云合奇踪序》中也区分了这两种奇："天地间有奇人始有奇事，有奇事乃有奇文。夫所谓奇者，非奇邪、奇怪、奇诡、奇僻之奇，正唯奇正相生，足为英雄吐气，豪杰壮谭，非若惊世骇俗咋指而不可方物者。""奇邪、奇怪、奇诡、奇僻之奇"的全部魅力就在于以其荒诞性、奇异性"惊世骇俗"，令人"咋指"；换言之，它是以非真实来吸引读者的。而作为较高审美层次上的奇，则与此相反，它要求作家写出现实生活的真实。徐如翰认为现实社会本身就是一大奇局："胡元闰位"（指元朝统治）是"宇宙间一大奇厄"；朱元璋兴明"其遇真奇矣"。凌濛初也认为"古今来杂碎事，可新听睹，佐诙谐者"，便是"怪怪奇奇"。只要作者以严肃的现实主义态度面对生活，看似不奇的生活便会出现奇，作家的杰出眼光与能力正表现在从平凡的生活现象中去发现奇，表现奇。孔尚任这样评价自己的《桃花扇》："《桃花扇》何奇乎？其不奇而奇者，扇面之桃花也。……此则事之不

奇，不必传而可传者也。”[1]“三言”“二拍”中写了不少奇巧的故事，但多发生在现实生活里。如《十五贯戏言成巧祸》写了一个“巧祸”的悲剧；《转运汉巧遇洞庭红，波斯胡指破鼍龙壳》写了转运汉文若虚“巧遇”的喜剧。这一悲一喜，都是着眼于奇、巧，充满着生活的真实和艺术的真实。偶然的后面其实有必然性，巧合之中有合理的一面。这样，奇幻之美就不仅停留在怪异、诡谲等原始的含义上，发展成为意蕴更深厚的，也更为辩证的“不奇之奇”。虚与实、真与幻、正与奇，实现了奇妙的融合和统一。所以睡乡居士说：“今小说之行世者，无虑百种，然而失真之病，起于好奇。知奇之为奇，而不知无奇之所以为奇。”[2]笑花主人也说：“故夫天下之真奇，在未有不出于庸常者也。”[3]他们都认为奇产生于艺术的真实之中；以猎奇心理寻觅奇闻异事，只会造成“失真之病”，反而写不出真正的奇。睡乡居士还说：“舍目前可纪之事，而驰骛于不论不议之乡，如画家之不图犬马而图鬼魅者，曰：吾以骇听而止耳。”这类奇就不能看作“真奇”。“真奇”应该是“出于庸常者”，“举物态人情，恣其点染”，“能使人欲歌欲泣于其间”者。应该说，这种新的真幻、奇正观念的出现，是明代整个小说观念的一次重大进步，它产生于现实题材创作的基础上，反过来又促进现实主义小说创作的进一步发展。

---

① 《桃花扇小识》。
② 《二刻拍案惊奇序》。
③ 《今古奇观序》。

第三节　小说典型观

小说是写人的艺术，所以人物典型观念理应是古代小说观念的主要内容。但在明代之前却并非如此。自“小说”概念出现的春秋时期，至小说艺术基本成熟的唐代，再至一千多年后的明代，人们对小说的认识基本上停留在小说的外部，而没有深入到小说的内部研究。这并不奇怪：当人们对小说本质的认识还没有完全清楚的时候，当然也谈不上对小说的核心问题——人物塑造进行理论上的探讨。其实，不限于小说领域，整个古代文学理论都忽视对文学作品人物形象的研究，这与西方有很大不同。西方文艺理论家一开始就认识到文艺是“摹仿”，摹仿的对象“是在行动中的人”，“这些人物必然在‘性格’和‘思想’两方面都具有某些特点”，“‘性格’是人物的品质的决定因素”[①]等，并对作品人物的肖像、动作、语言等主要因素进行深刻的分析，基本上形成了比较完整的人物典型观念。但中国古代文学的主体是诗文，是偏重于抒情和叙事的艺术，没有把“人”作为自己的表现对象。古代诗歌虽然有“言志”“缘情”的传统，抒发的是人的感情，但这种“感情”是抽象的，难以构成完整“可见”的人物形象。即使那些以叙事为主的诗歌如《孔雀东南飞》等，也不把塑造鲜明生动的人物形象作为创作的重心，更多注意的是事而非人。这决定了中国丰富的诗歌

① 亚里士多德《诗学》。

理论中独缺人物典型论。比较而言，反而是历史散文中尚有不少成功的形象塑造，像《左传》、《国语》，而《史记》则把写人的技巧推向高峰，创造了一大批神态各异、性格鲜明的历史人物。但它们都是历史，作者和读者对它们更关心的是符合不符合历史的真实，并没有想到、也不希望在其中塑造人物典型。如果说这些历史人物还受到人们注意的话，那么无论作者还是读者，注意的是这些人物的道德行为，对历史的作用，在历史上的地位，而不是像亚里士多德那样，一开始就紧紧抓住了人物的"性格"。

但在与诗文毗邻的绘画艺术领域，却较早地出现了人物形象理论，并形成了具有民族特色的"传神"说，对后来的诗文、小说等观念（尤其是人物典型观）造成巨大而深远的影响。"传神"说发端于汉代的《淮南子》，其云："画西施之面，美而不可悦；规孟贲之目，大而不可畏，君形者亡焉。"高诱注云："生气者，人形之君。规画人形，无有生气，故曰君形亡。"这里提出画人物画的一个重要问题，即不但要画出他们的外貌（面、目），更重要的是表现出他们的"生气"，传达出他们的"神"。"生气"是"形"的主宰（君），人有"生气"才活，画有"生气"方能栩栩如生。后来顾恺之明确提出"传神写照"说，把《淮南子》的"君形"说光大之，并发展成为古代人物画的基本理论。

随着小说艺术的不断发展和愈益成熟，人们对小说本质的认识不断深化，小说人物形象逐渐引起理论家们的注意。前文已论，宋代赵令畤对《莺莺传》的一段议论可视为较早的人物典型论。他不但谈到作者如何用婉转悱恻的书信和"词彩艳丽"的诗章表现崔莺莺的才华，而且认为作者写出了女主人公

“不可得而见”的“都愉泾冶之态”，也即人物形象内在的“神韵”。论者认为这种看不见、摸不着的神是最难表现的，比可见之形更难。然而只要获得成功，神比形更为“工且至”，更能留给读者深刻的印象。此后刘辰翁对《世说新语》的评点也有与此相类的说法。也许正因为明代之前的小说典型观念太薄弱，所以为小说理论研究领域留下了一大片空白，反而使人物典型观念在短期内得以迅疾发展。明代小说人物典型观念中有三个问题最有价值：作品人物的客观性与主观性；典型性格的共性与个性；人物典型的形与神。

一、“动心”、“因文生事”与“人情物理”

小说人物是从哪里来的？他们与现实生活的关系如何？与作家的关系如何？这是明代小说评点家议论较多的一个问题。尤其是叶昼，他对《水浒传》的评点几乎全部集中在这个问题上。他对此论述说：

> 世上先有《水浒传》一部，然后施耐庵、罗贯中借笔墨拈出。若夫姓某名某，不过劈空捏造，以实其事耳。如世上先有淫妇人，然后以杨雄之妻、武松之嫂实之；世上先有马泊六，然后以王婆实之；世上先有家奴与主母通奸，然后以卢俊义之贾氏、李固实之。若管营，若差拨，若董超，若薛霸，若富安，若陆谦，情状逼真，笑语欲活，非世上先有是事，即令文人面壁九年，呕血十石，亦何能至

此哉？……此《水浒传》之所以与天地相终始也与！[①]

他首先肯定小说人物都是作家虚构而成的，所谓“劈空捏造”；而这种虚构并不是无根无据的胡编乱造，它是建立在现实生活坚实基础之上的合乎规律的虚构想象。叶昼认为，《水浒传》的各色人等，尽管身份不同，他们都各具特征，极具真实性，其原因并不是作者有什么神奇本领，而是因为他们原本就在现实生活中，作者只不过用笔墨再现出他们的形貌，他们的性格，于是才出现“情状逼真，笑语欲活”的效果。他十分强调小说形象的客观性，认为现实生活是艺术形象的唯一来源，作家只有客观地反映现实，才能创造出成功的人物典型，才能使作品产生“与天地相终始”的艺术魅力。如果违反从生活到艺术的客观规律，失去生活的基础，那么艺术形象的创造是完全不可能实现的，“即令文人面壁九年，呕血十石，亦何能至此哉?”这是一种朴素的唯物论的反映论的认识，不但揭示了小说人物与现实的人之间的关系，实际上也正确揭示了整个文学艺术与生活的关系。不仅《水浒》人物来源于现实，《水浒》的全部故事都是当时社会生活的真切反映。正因为如此，叶昼才说“世上先有《水浒传》一部，然后施耐庵、罗贯中借笔墨拈出”。当然，“借笔墨拈出”也决不是对生活现象的单纯摹仿和记录，而是要经过一个典型化的过程，经过艺术化的处理。

金圣叹对《水浒传》的典型创造更是推崇备至。他在探讨施耐庵成功的原因时说：

---

① 《水浒传一百回文字优劣》，《容与堂刻水浒传》卷首。

> 人亦有言：非圣人不知圣人，然则非豪杰不知豪杰，非奸雄不知奸雄也。耐庵写豪杰，居然豪杰，然则耐庵之为豪杰可无疑也。虽然，吾疑之也。……以奸雄兼豪杰以拟耐庵，容当有之。若夫耐庵之非淫妇、偷儿，断断然也。今观其写淫妇居然淫妇，写偷儿居然偷儿，则又何也？[①]

他首先由反映论观点出发，肯定“知”来源于生活实践。因此作家创造出“豪杰”、“奸雄”都必须对“豪杰”、“奸雄”有所“知”，甚至自己就应该是“豪杰”、“奸雄”。接着他又以施耐庵非“淫妇”、“偷儿”，却写出了“淫妇居然淫妇”、“偷儿居然偷儿”，对上述命题表示了怀疑。当然，金圣叹并非不知道其中的奥妙，他自己又回答了这个问题，他写道：

> 吾知之矣！非淫妇定不知淫妇，非偷儿定不知偷儿也。谓耐庵非淫妇、非偷儿者，此自是未临文之耐庵耳。夫当其未也，则岂唯耐庵非淫妇，岂唯耐庵非偷儿，即彼偷儿亦实非偷儿。……若夫既动心而为淫妇，既动心而为偷儿，则岂唯淫妇、偷儿而已。唯耐庵于三寸之笔，一幅纸之间，实亲动心而为淫妇，亲动心而为偷儿。既已动心则均矣，又安辨泚笔点墨之非入马通奸，泚笔点墨之非飞檐走壁耶？[②]

此即金圣叹的“动心”说。从表面上看，“动心”说与叶昼的观点有很大差异。叶昼主要强调人物典型的客观性，认为作品人

① 容与堂本《水浒传回评》第五十五回。
② 容与堂本《水浒传回评》第五十五回。

物早就存在于客观现实生活中，只要加以反映，自然可以获得创作的成功，但他对作家的主观作用重视不够。金圣叹则极其强调作家"心"的作用，认为作品人物典型的形成，主要是作家"动心"的结果。他把施耐庵分为"未临文之耐庵"和"动心"的耐庵（也即"临文之耐庵"），说明小说作者实际上扮演着两种角色：一是生活中的作者（"未临文之耐庵"），二是故事中的叙述者（"动心"之耐庵）。当施耐庵尚未"动心"时，他既非"豪杰"、"奸雄"，亦非"淫妇"、"偷儿"，而只是生活中的普通作家，一个靠舞文弄墨来浇心中垒块的落魄文人。但当他进入创作过程并"动心"之后，他既可充当"豪杰"、"奸雄"，又可成为"淫妇"、"偷儿"，他不断地变换于各种角色之间。当然，所谓"充当"、"成为"仅仅是心理上的。在金圣叹看来，作家的这种心理体验是不可少的，是作家塑造千姿万态的典型人物的唯一法门。高尔基曾这样说过："动物学家在研究一只公羊的时候，没有必要把自己想象为一只公羊。但是文学家，虽然是慷慨的，却必须把自己想象成是吝啬的；虽然是毫不贪婪的，却必须感觉到自己是一个贪婪的守财奴；虽然是意志薄弱的，却必须令人信服地描写出一个意志坚强的人。"[①] 福楼拜也说："写书时把自己完全忘去，创造什么人物就过什么人物的生活。"[②] 这些道理都说明，作家的创作过程，其实就是虚构想象过程，就是"把自己完全忘去"而沉浸在作品规定的情境中。小说家只有完全深入"角色"，与作品人物的感情融为一体，把他们的喜怒哀乐当作自己的喜怒哀乐，才能写出动人逼真的形象。"动心"现象并不为小说所特有，李渔曾指出戏剧创

① 《论文学的技巧》
② 转引自《朱光潜美学文集》第一卷。

作同样需要“动心”，他说：“未有真境之为所欲为，能出幻境纵横之上者。我欲做官，则顷刻之间便臻富贵；我欲致仕，则转盼之际又入山林；我欲作人间才子，即为杜甫、李白之后身……言者，心之声也。欲代此一人立言，先宜代此一人立心。若非梦往神游，何谓设身处地？无论立心端正者，我当设身处地，代生端正之想；即遇立心邪辟者，我亦当舍经从权，暂为邪辟之思。”① 李渔的“立心”正是金圣叹的“动心”。正是这种主客观感情的融合统一，使当年大戏剧家关汉卿，在创作《牡丹亭》写到“赏春香还是旧罗裙”句时，不禁情动于中，“乃卧庭中薪上，掩袂痛哭”②。可见杜丽娘成为光彩照人的戏剧形象不是偶然的，它是作家心血、感情的结晶。只有作家“动心”，才能使作品产生动人的艺术效果，才能使读者或观众“动心”。

有人认为金圣叹的“动心”说只强调主观性，而忽视了客观性，所以是唯心的。其实并非如此。金圣叹肯定“心”对创造人物典型的关键作用，但并不认为“心”是天生的，是作家头脑中固有的，而是仍然承认“心”来自客观现实，作品最终仍是现实的产物。他用“格物致知”与“因缘生法”来说明这种从客观到主观，再由主观回到客观的过程。他说：“施耐庵以一心所运，而一百八人各自入妙者，无他，十年格物而一朝物格，斯以一笔而写百千万人，固不以为难也。”③ 这里明确指出“一心所运”（即“动心”）的前提是“格物”。所谓“格物”，朱熹云：“所谓致知在格物者，言欲至吾之知，在即物而穷其理

① 《闲情偶寄》卷三。
② 焦循《剧说》。
③ 《水浒传序三》。

也。"[1] 也就是对世上万事万物进行观察、研究，以掌握它们的规律，达到"致知"。金圣叹认为作家只有长期深入生活（"十年格物"），才能得到真正的生活知识（"一朝物格"）。这个从客观到主观的过程，实际上仅仅是作家创作的准备阶段。当他真正进入创作过程的时候，才可能在经过"格物"而"物格"的基础上"动心"，以火热的感情和腾飞的想象创造出符合生活真实逻辑的"豪杰"、"奸雄"、"淫妇"、"偷儿"，完成从主观（"心"）到客观（形象）的回归。因此，"格物"—"物格"—"动心"—创造形象，是一个完整的创作过程。前两步属于"未临文"的阶段，后两步是"临文"的阶段。金圣叹更强调"心"在整个创作过程中的作用，这由他的"因文生事"说也可以看出来。他说："《史记》是以文运事，《水浒》是因文生事。以文运事，是先有事生成如此如此，却要计算出一篇文字来……因文生事却不然，只是顺着笔性去，削高补低都由我。"[2] 从虚实关系的角度看，金圣叹以"以文运事"和"因文生事"描述历史与小说的不同表现方法，可谓明确而深刻。"以文运事"就是用实录的方式来记述已存在的事实，"因文生事"则是将没有发生过的事情用虚构的方式表现出来。"因文生事"也并不意味着"事"是作家脑袋中凭空产生的，实际上也是客观现实经过作家头脑反映出来的。就像"动心"一样，"因文生事"也是作家创作的第二个阶段，即实际创作阶段。他所说的"笔性"并非完全主观范畴的东西，如理性、感情、思路等，也有客观的逻辑，如现实生活的逻辑，人物性格的逻辑。"削高补低都由我"不是绝对的自由，作家还要受客观规律的制约；而这些规

① 《大学章句》。
② 金圣叹《读第五才子书法》。

律、逻辑，也是作家“十年格物”的结果，也来自客观现实，而非完全出自主观。

小说人物典型既然来源于现实生活，那么成功的艺术形象必然应该符合生活的真实。叶昼说：“《水浒传》文字原是假的，只为他描写得真情出，所以便可与天地相终始。即此回中李小二夫妻两人情事，咄咄如画；若到后来混天阵处都假了，费尽苦心亦不好看。”① 又说：“《水浒传》文字不好处，只在说梦、说怪、说阵处；其妙处都在人情物理上，人亦知之否？”② 他用“人情物理”来概括《水浒传》的现实主义成就，可谓言简意赅。“人情”不仅指人的感情，实际上涵盖了人物性格的全部因素；“物理”指事物的逻辑性、必然性。他认为小说只有写出真实的“人情”，人物形象才能生动感人；只有写出“物理”，故事情节方能逼真可信。李小二夫妻既关心林冲的生死存亡，为他通风报信，又担心林冲报仇杀人，闯出祸来连累自己，这种矛盾的心理正是现实生活所有的，所以“咄咄如画”，符合“真情”。叶昼把“人情物理”作为衡量人物形象和整个艺术作品的最高原则，能写出“真情”，“便可与天地相终始”；反之，则“村俗不可言”。他认为《水浒传》“混天阵”、“玄女授天书”之类的荒诞情节所以失败，就在于违反了生活的真实。当然，“人情物理”并不是指现实生活中的真人真事，而是指符合真实原则的可能有的人和事。他承认《水浒传》的虚构描写是“假的”，并非生活中实有其人，实有其事，但是他又肯定这些“假的”符合“真情”，写出了真实的“人情物理”，因此便具有永久的艺术生命力。

---

① 《水浒传回评》第十回。
② 《水浒传回评》第九十七回。

“人情物理”说逐渐发展成为古代小说观念中的重要命题。在后来的小说评点中，我们常可发现以“人情物理”作为臧否人物、评价作品的重要原则。金圣叹认为“武松打虎”的情节“皆是写极骇人之事，却尽用极近人之笔”。如武松读庙门榜文，欲转身回来一段，便是“尤妙者”。妙在武松虽是英雄，却不脱常人性格；虽有神威，却仍符合“人情”。武松不听酒家劝告硬要过冈，重在表现他天不怕地不怕的豪勇性格和倔强脾气；但当他知道真的有虎伤人，心中又不能不有所畏惧，于是便想转身回去；然而既然已经夸下海口，回去必遭酒家耻笑，丢了好汉名声，这又与他的好强性格形成冲突。最后无奈，只好借酒力壮胆，仗着自已的高超武艺，“踉踉跄跄，直奔过乱树林来”。这样在矛盾斗争中塑造人物性格，更显得真实可信。所以金圣叹就此评道：“有此一折，反越显出武松神威。不然，便是三家村说子路，不近人情极矣。”① 愈要显示人的“神威”，愈应写出“人情”来，而不是写成神，这就是艺术的辩证法。正因为金圣叹主张写真实，所以他也像叶昼一样，反对小说涉及鬼神怪异，“至于牛鬼蛇神，且将无所不有，斯则与《西游》诸书又何以异？”② 他盛赞《水浒传》作者“不说鬼神怪异之事，是他力气过人处。”③ 认为真实地反映现实，才能显示出作家的真正艺术功力，而以“烂熟旧语”成文，猎奇搜异，则是偷懒讨巧之法，是不足取的。他讥笑《西游记》“每到弄不来时，便是南海观音救了。”④ 因为写鬼神怪异可以“无伦次”，不需要遵循现实的逻

---

① 《水浒传回评》第二十二回。
② 《水浒传回评》第五十二回。
③ 《读第五才子书法》。
④ 《读第五才子书法》。

辑。虽然金圣叹诋毁神魔小说的创作方法也是一种偏颇，但由此可以看出，他的现实主义典型观念还是十分进步的，可以说达到了那个时代的高峰。

二、小说形象的个性和共性

在我国古代小说典型观念中，典型的共性和个性是较早涉及的问题。典型观念在西方文学史上曾经有过“类型”说、“个性特征”说及“统一”说[①]。十六世纪至十七世纪的欧洲，是古典主义的兴盛期，“类型”说正在人物典型观念中占主导地位。当时的新古典主义作家以“抓住典型不放”相号召，倡导按人物的共性塑造典型。法国十七世纪的诗人兼批评家沙坡兰就认为，典型的实质只关事物的普遍性，那些偶然的、个别性的东西均应剔除在外。他说：“艺术所要求的是事物的普遍性，它须要把历史由于它严格的规律而不得不容纳的特殊的缺点和非正规的东西从这些事物里排除出去。”[②]西班牙戏剧家维加则说得更为具体：“如果是帝王讲话，尽量摹仿王者的尊严；哲人讲话，要富于格言式的优雅；描写情人，得用任何人听了都大为感动的热情。”[③]虽然“类型”说容易导致典型创造中公式化、概念化倾向，但作为典型观念发展的一个阶段，他们认识到小说人物应该概括某种人物性格的共同特征，反映出事物的普遍性，显然是有进步意义的。

几乎与欧洲倡导“类型”说的同时，我国的小说评点家也

① 参见朱光潜《西方美学史》下册。
② 《对熙德的感想》。
③ 《当代编剧的新文艺》。

表现出类似的观点。叶昼在评论《水浒传》的艺术典型对人物性格的概括作用时说：

> 说淫妇便像个淫妇，说烈汉便像个烈汉，说呆子便像个呆子，说马泊六便像个马泊六，说小猴子便像个小猴子。但觉读一过，分明淫妇、烈汉、呆子、马泊六、小猴子光景在眼，淫妇、烈汉、呆子、马泊六、小猴子声音在耳，不知有所谓语言文字也。何物文人，有此肺肠，有此手眼？若令天地间无此等文字，天地亦寂寞了也。不知太史公堪作此衙官否？①

他认为《水浒传》塑造出的人物形象，无论从外部容貌，还是从人物语言上，都达到了“光景在眼”、“声音在耳”的效果，以致让人怀疑这竟然是语言文字所能做到的。他主要是从人物性格的共性着眼进行这番评论的。因为淫妇、烈汉、呆子等都并非一个个抽象的概念，他们都是具体的、富有生气的活动着的人，这决定了他们每个人都要有不同于他人的特殊性格。作为淫妇，既应该有淫妇的共同性，也应该有不同于其他淫妇的个性。但叶昼的评论主要突出了前者，这就与西方的“类型”说有相近之处。施耐庵写出了潘巧云、潘金莲、阎婆惜这些“淫妇”的形象，她们与现实生活中的哪一个淫妇相像呢？从人物个性的角度出发，可以说现实生活中绝对不可能有第二个潘金莲、潘巧云、阎婆惜；但若从共性的角度出发，世上的淫妇都是潘金莲、潘巧云、阎婆惜。文学作品艺术形象的认识教育作

① 容与堂本《水浒传回评》第二十四回。

用，主要是利用事物的共同特征，由个别达到一般，由一个“淫妇”、“烈汉”、“豪杰”、“奸雄”的形象，认识天下所有的淫妇、烈汉、豪杰、奸雄，就像莫里哀所云：“舞台上搬演的种种滑稽画面，人人看了，都该不闹脾气。这是一面公众的镜子，我们千万不要表示里面照的只是自己。”① 他不是把典型看作个别的“自己”，而是“公众”的整体形象——“一般”。叶昼也有类似“镜子”的说法：“描画淫妇人处，非导欲已也，亦可为大丈夫背后之眼。郑卫之诗俱然。”②

金圣叹对人物典型共性的认识也与叶昼相似。他说：“写淫妇，便写尽淫妇；写虔婆，便写尽虔婆。妙绝！”③ 他认为施耐庵笔下的“淫妇”形象是天下所有淫妇的典型，集中了她们的全部恶行，所以才云“写尽”。“刁时便刁杀人，淫时便淫杀人，狠时便狠杀人”，是金圣叹总结的天下淫妇的共同特征。正因为《水浒传》的艺术形象具有人物性格的普遍性，所以他认为“此篇借题描写妇人黑心，无幽不烛，无丑不备。暮年荡子，读之咋舌；少年荡子，读之收心，真是一篇绝妙针札荡子文字。”④ 也就是说《水浒传》的针砭、惩劝作用主要来自人物性格的共性，世人可以从这种共性中看到与自己相通的东西，寻找到自己的弱点，并以此作为安身立命的鉴戒。如果艺术形象没有这种性格的共性，读者看到的只是一副副完全陌生的面孔，那么小说的认识鉴戒作用也就不复存在了。

可贵的是，我国古代小说典型观念并未停留在西方“类

---

① 《〈太太学堂〉的批评》。
② 《第五才子书施耐庵水浒传》第四十五回。
③ 《第五才子书施耐庵水浒传》第二十回。
④ 《第五才子书施耐庵水浒传》第二十回。

型”说的水平上。虽然小说理论家认识到艺术形象必须具备对生活现象的高度概括性，人物典型必须包含一般的、普遍的性格类型，但与此同时，他们并没有忽视个性对形成人物典型的巨大作用。也就是说，他们一开始就没有像西方理论家那样，把共性和个性看成势不两立的东西。叶昼指出《水浒》好就好在所塑造的人物形象性格分明，各呈异彩。他称赞作者“真神手也！摩写鲁智深处，便是个烈丈夫模样；摩写洪教头处，便是忌嫉小人底身份；至差拨处，一怒一喜，倏忽转移，咄咄逼真，令人绝倒！”[①] 鲁智深是疾恶如仇、心胸宽广的豪侠之士，洪教头是忌贤妒能、心地狭窄的无能小人，两人性格截然相反，所以施耐庵在同一回里写鲁智深和洪教头，正是有意识地将二者性格形成强烈对比，更加凸现各自的个性特征。叶昼尤其注意同一性格类型的人物典型的不同之处，亦即“同中之异”。他说：

> 《水浒传》文字，妙绝千古，全在同而不同处有辨。如鲁智深、李逵、武松、阮小七、石秀、呼延灼、刘唐等众人，都是急性的，渠形容刻画来，各有派头，各有光景，各有家数，各有身份，一毫不差，半些不混，读者自有分辨，不必见其姓名，一睹事实，就知某人某人也。读者亦以为然乎？读者即不以为然，李卓老自以为然不易也。[②]

这种求“同而不同”的思想具有极高的美学价值，它表明我国古代小说理论家一开始就自觉地以辩证统一思想作为典型观念的基础，不像西方理论家那样要么求“同”形成“类型”说，要

① 容与堂本《水浒传回评》第九回。
② 容与堂本《水浒传回评》第三回。

么求“不同”形成“个性”说，容易偏于一执。叶昼首先看到鲁智深、李逵等人的“同”（共性）——“都是急性的”；但他们的“不同”处更多：派头、光景、家数、身份都有各自的特点。叶昼实际上认为人物典型的全部内容就是两点：“同”和“不同”，也就是人物共性和个性的有机统一。金圣叹正是在这种思想的基础上进一步发展，形成关于人物典型个性化的比较完整系统的思想，使古代典型观念达到了一个新的高度。

金圣叹更倾向于强调人物的个性。他认为每个人都要有自己的独特之处，这是区别于他人的关键。即使那些性格相似或相同的同“类型”人物，他们也必有其不同于他人处。作家的任务就是要着眼于人物的个性，写出他们的独特性；他们的共性，也应该通过个性体现出来。他不断赞扬“《水浒》所叙，叙一百八人，人有其性情，人有其气质，人有其形状，人有其声口。”① 他认为《水浒》超过其他小说的杰出之处就在于写出了人物的性格特征：“写一百八个人性格，真是一百八样。若别一部书，任他写一千个人，也只是一个样，便只写得两个人，也只是一个样。”② 写成“一百八样”还是写成“一个样”，不仅是小说家的才能问题，更与作家的典型观念有直接联系。金圣叹认为“别一部书”的作者不懂得个性在人物典型塑造中的重要作用，也没有以个性表现共性的艺术才能，所以才把小说人物写成千人一面的“木偶”，这样当然不会产生感人的效果。而施耐庵的出色才能表现在他笔下的人物各具神态，各有性格，绝然没有雷同。鲁达、林冲、杨志“是三丈夫也者”，但他们都未丧失自己的个性：“各自有其胸襟，各自有其心地，各自有其形

① 《第五才子书施耐庵水浒传序三》。
② 《读第五才子书法》。

状，各自有其装束。”[1] 金圣叹认为在《水浒传》人物的复杂性格因素中，总有一种因素是最突出的，如“鲁达之阔，林冲之毒，杨志之正，柴进之良，阮七之快，李逵之真，吴用之捷，卢俊义之大，石秀之警也者。”[2]即使同是“粗鲁”之人，其表现形式和内在涵义也是有别的：“鲁达粗鲁是性急，史进粗鲁是少年任气，李逵粗鲁是蛮，武松粗鲁是豪杰不受羁靮，阮小七粗鲁是悲愤无说处，焦挺粗鲁是气质不好。”[3] 这些性格上的细微差别，正是他们得以成为一个独立的艺术形象的根本原因。如果没有这种差别，那么他们的艺术生命也便不存在了。金圣叹在评点中不断提醒读者注意人物性格的个性描写：“读者亦当处处看他们以定是两个人，定不是一个人处，毋负良史苦心也。”[4]这也正是黑格尔所说的“这一个”。《水浒传》中当然也有缺乏个性的人物，如卢俊义，虽经作者“极力”描写，却也“只有好客一节”，于是便“不免带些呆气，譬如画骆驼，虽是庞然大物，却到底看来，觉道不俊。”[5] 另外金圣叹对个性化典型的塑造方法也多有论述，如人物语言、肖像、动作的个性化描写，突出有代表性的细节，人物性格的对照描写，“同中求异”的“弄险”描写方式等，都表现出金圣叹在人物典型认识上前所未有的深度。

---

① 《第五才子书施耐庵水浒传回评》第二十五回。
② 《第五才子书施耐庵水浒传回评》第二十五回。
③ 《读第五才子书法》。
④ 《第五才子书施耐庵水浒传回评》第二回。
⑤ 《读第五才子书法》。

三、"传神写照"

前文已论，古代有关人物形象的论述最早出现于绘画艺术领域，并且主要是从形神关系上探索艺术形象的塑造方法。顾恺之"画人或数年不点目睛"，一旦点睛，则人物栩栩欲活，因为"传神写照，正在阿堵中"。他画裴楷像"颊上加三毛，觉精采殊胜"①。这样，"点睛"和"颊上三毛"就成为绘画艺术以形写神的一条重要原则。宋代苏轼又在此基础上对"传神"说加以发展，并扩展到书法、诗文领域，使"形""神"变为古代文学理论中的重要范畴。他认为人的特征可以表现在眉目，也可以在鼻口、颧颊、须发，重要的是通过某些独特细节的描写传达出"神"、"意"。他说："绘画求形似，见于儿童邻。"② 他主张"画工欲画无穷意"③，"画出阳关意外声"④。由于他认为"书画本一律"⑤，二者有共通的艺术规律，所以要求诗人也要像高明画家那样，具有善于传形之神的"写物之工"。他说："言有尽而意无穷者，天下之至言也。"⑥ 这些思想，毫无疑问地对小说典型观念产生了重大影响。

叶昼对《水浒传》的评点，往往以"传神"、"逼真"作为人物典型的最高境界。他说："描画鲁智深，千古若活，真是传神写照妙手。"⑦"此回文字逼真，化工肖物。摩写宋江、阎婆惜

---

① 《世说新话·巧艺》。
② 《书鄢陵王主簿所画折枝》。
③ 《宝绘堂记》。
④ 《续丽人行》。
⑤ 《书鄢陵王主簿所画折枝》。
⑥ 《白石道人诗说》引苏轼语。
⑦ 容与堂本《水浒传回评》第三回。

并阎婆处，不唯能画眼前，且画心上；不唯能画心上，且并画意外。顾虎头、吴道子安得到此？”[1]“这回文字，种种逼真，第画王婆易，画武大难；画武大易，画恽哥难。今试着眼看郓哥处，有一语不传神写照乎？怪哉！”[2]他把作者的生动描写称作“画”，或以“如画”赞之。其实，绘画与小说是有很大差别的。绘画是视觉艺术，以线条、色彩再现出客观物体，给人直接的视觉感受，令人觉得真实无疑。小说是语言艺术，无论作者描写得如何真实生动，只有通过读者的想象，才能转换成“可见”的形象。所以西晋作家陆机谈诗画之别时说：“丹青之兴，比雅颂之述作，美大业之馨香”，“宣物莫大于言，存形莫善于画”[3]。叶昼以画评论小说人物形象，当然是从二者相通之点着眼的。他将这种相通分为三个层次：“眼前”、“心上”、“意外”。“眼前”主要指人物的外部形象。他在不少地方批的“画”，是指作者的描绘细致入微，真切地反映了表现对象的主要特征，让人一见如画，感到真实；也就是“说淫妇便像个淫妇”的“像”，能产生“光景在眼”“声音在耳”的效果。但这种外部的相像，在叶昼看来，并不是语言艺术所能达到的最高境界。他认为“画心上”“画意外”才是“先天地始，后天地终”的神来之笔。“画心上”是指表现人物的内在感情，精神实质，它比外貌的相像更能反映人物性格的真实。“意外”是作家能达到的最高境界，它是某种超出语言文字、超出人物形象本身的意蕴，能令读者驰骋想象，心领神会，却是难以言传的。叶昼称这种“言有尽而意无穷”的艺术才能为“化工”，而那种呆板生硬的

① 容与堂本《水浒传回评》第二十一回。
② 容与堂本《水浒传回评》第二十五回。
③ 张彦远《历代名画记》引。

描摹，虽有可能“似”，却只能算是“画”。他在《水浒传》七十六回写宋江摆九宫八卦阵时批道：“是一架绝精细底羊皮画灯，画工之文，非化工之文。低品，低品，低品！”“画工”虽然细腻但乏神采，徒具外形而缺少内在精神，更无象外之象、韵外之旨，当然不如“化工”深刻。

人物典型的外部描写固然重要，但中国古代小说家一开始就吸取了传统美学的“形神兼备”、“以形写神”等积极因素，主张把绘形和传神结合起来，绘形的目的是为了传神；有时甚至采取“略貌取神”的写法，所以中国古代小说缺少西方小说那种繁琐的“绘形”或冗长的“写心”。古代小说评点家在分析人物形象时，对容貌、服饰一般不主张作面面俱到、细密周详的刻画，而较注重捕捉最能显示人物个性的某种特征。如《水浒传》写李逵初次上场：“不多时，引着一个黑凛凛大汉上楼来。宋江看见，吃了一惊。”李卓吾曾批曰：“只三字神形俱现。”金圣叹批道：“黑凛凛三字，不唯画出李逵形状，兼画出李逵顾盼，李逵性格，李逵心地来。”[1] 他们都极称赞施耐庵的白描手法。“黑凛凛”三字用来刻画李逵形貌，既精练又准确，不只表现了他的肤色，且产生了活泼灵动的动态效果，是其生动的内心世界的外化。“盖深表李逵旁若无人，不晓阿谀，不可以威劫，不可以名服，不可以利动，不可以智取”，如此描写，用金圣叹的话来说，“非此语定写不出李逵”，可见“黑凛凛”三字对传达李逵神韵有不可替代的作用。《水浒》第十二回写杨志“面皮上老大一搭青记，腮边微露些少赤须”。李贽也批曰“传神”，指出这种描写有“颊上三毛”式的妙用。《水浒传》第二十三回写

① 《第五才子书施耐庵水浒传回评》第三十七回。

武松不受潘金莲的引诱，将行李搬往县衙居住，潘金莲“在里面喃喃呐呐的骂道：‘却也好！人只道一个亲兄弟做都头，怎地养活了哥嫂，却不知反来嚼咬人，正是花木瓜，空好看！你搬了去，倒谢天谢地，且得冤家离眼前。’”金圣叹在“却也好”三字下批曰：“三字起得声态俱有，活画出淫妇情性来。”又在这一句下总批道：“如闻其声。”叶昼批曰：“画。”李贽批曰：“宛闻其声。”他们都认为潘金莲的话虽不多，却传达出她的“声”，尤其是传达出勾引不成、气急败坏的“情性”和神态，活画出一个淫妇的心态。像叶昼“画意外”的主张一样，金圣叹也十分注意强调人物塑造“图在意外，意在图外”的艺术效果，认为成功的人物形象描绘应该是“于无字处，隐现一段情景”；问答之间，要“算其神理”，使之话外有话，能让读者想象出更丰富的场景和意蕴。当然，这是一种很难达到的艺术境界。他说：“画咸阳宫殿易，画楚人一炬难；画舳舻千里易，画八月潮势难。”[①] 有形之物易画，无形之意难描。作家为了使人物“传神”，取得“图外之意”的效果，往往从多种角度着笔，例如环境的描写。金圣叹分析林教头风雪山神庙一回，大雪中又有大火，“一幅之中寒热间作”，“寒时寒杀读者，热时热杀读者”[②]，有效地衬托了林冲由逆来顺受到奋起反抗的性格发展。再如“写雪天擒索超，略写索超而勤写雪天者，写得雪天精神，便令索超精神。”[③] 他主张要把景物写得有生命，映衬、烘托人物的精神，便容易达到传神。施耐庵三次用浓墨写雪景，大雪仿佛有生命似地“成团打滚”，索超冒雪出战，就越显精神。虽然写

① 《第五才子书施耐庵水浒传回评》第十八回。
② 《第五才子书施耐庵水浒传回评》第九回。
③ 《第五才子书施耐庵水浒传回评》第六十三回。

索超用“略貌”之法，用墨极省，但其英武气概却分外传神。

“传神”说是具有中国民族特色的美学思想，它发轫于绘画领域，扩展到书法、诗文、小说、戏曲乃至雕塑等多种文学艺术领域，成为中国传统美学观念的一个重要组成部分。同样作为古代小说典型观念的内容之一，“传神”说一直保持着长久的生命力，在很长一段时间里，影响着小说的创作、批评与鉴赏。

第五章

才子佳人小说观

明代以《金瓶梅》为代表的世情小说，不但实现了小说题材由历史、神魔向现实的转变，平凡的家庭琐事、市井笑语替代了英雄豪杰的奇行壮举，成为小说的主要内容，而且把作家的视线由客观引向主观，更广地拓展了古代小说的审美领域。尤其是始于哲学领域以后又广泛扩展到文学艺术领域的对人生、人类欲望的大力张扬，影响到后世小说家愈来愈多地将视线集中在人类主观情感的领域，现实的世情和人情成为小说家们着力表现的对象。紧随着《金瓶梅》、“三言”“二拍”等世情小说，明末清初又出现了一大批被称之为“才子佳人”小说的作品，标志着世情小说的进一步发展。

才子佳人小说是一个特定的概念。它是指明末清初出现在《金瓶梅》之后、《红楼梦》之前的一批描写男女婚恋内容的小说作品。为了避免概念上的混乱，研究者一般不把《莺莺传》那样也讲才子佳人故事的作品归入才子佳人小说。才子佳人小说向来评价不高，如鲁迅先生就颇有微词：“不过这类书的名字，仍多袭用《金瓶梅》式，往往摘取书中人物的姓名来做书名；但内容却不是淫夫荡妇，而变了才子佳人了。所谓才子者，大抵

能作些诗，才子和佳人之遇合，就每每以题诗为媒介。这似乎是很有悖于'父母之命，媒妁之言'的婚姻，对于旧习惯是有些反对的意思的，但到团圆的时节，又常是奉旨成婚，我们就知道作者是寻到了更大的帽子了。"① 其后各种文学史、小说史对才子佳人小说要么不加论述，忽视其存在；要么加以贬斥，"稍有可取者，寥寥一、二部"，其他则"一无可取"②。

就像任何历史现象的出现都有其前因后果、都是其自身发展的必然一样，任何文学现象的产生无疑也都有内在的、必然的逻辑。才子佳人小说的出现，其实是整个古代小说发展历史的必然，是这个链条上不可缺少的一环；而且才子佳人小说所表现出来的独特的小说观念，也是我国整个古代小说观念的有机组成部分。

第一节　典型观念中的才情

一、情欲之别

鲁迅先生在谈到才子佳人小说与《金瓶梅》的关系时说："《金瓶梅》、《玉娇李》等既为世所艳称，学步者纷起，而一面又生异流，人物事状皆不同，唯书名尚多蹈袭，如《玉娇梨》、

① 《中国小说的历史的变迁》。
② 《中国文学史》，人民文学出版社 1979 年版。

《平山冷燕》等皆是也。"[1]这就是说，《玉娇梨》、《平山冷燕》者流，是《金瓶梅》为代表的人情小说的"学步"之作，因此，同属于人情小说的范畴。但是，鲁迅又看到二者的不同："内容却不是淫夫荡妇，而变了才子佳人了。"并认为这些书"是讲所谓'温柔敦厚'的"，是对《金瓶梅》"在他方面也起了别一种反动"[2]。表面上看，才子佳人小说与《金瓶梅》的不同仅表现在主人公的变化，一为"淫夫荡妇"，一为"才子佳人"；实际上，反映了兰陵笑笑生与才子佳人小说作者在人物典型观念上的巨大差异。质言之，笑笑生人物典型观的主要内容是欲，是权欲、财欲、色欲，而才子佳人小说典型观的主要因素则是才、情。所谓"反动"，正是指的小说观念上的这种巨大变迁。

不同时代、不同流派的作家，其典型观是不同的。小说究竟应该表现什么样的人物？施耐庵、罗贯中的回答是传统道德应该成为小说家典型观的核心，小说应该表现历史上的帝王将相、英雄豪杰，表现他们的丰功伟绩和对历史作出的巨大贡献。兰陵笑笑生则与之相反，他笔下的人物都是道德沦丧、寡廉鲜耻的社会丑类，无厌的贪欲充斥着他们的全部灵魂。才子佳人小说主人公与二者均有不同，他们既非传统道德的化身，也非西门庆、潘金莲一类为欲而生、因欲而死的"欲魔"，而是在欲的基础上升华了一步，净化为情，并因此产生了具有新的道德因素的时代新人。从这个意义上说，才子佳人小说既是对《金瓶梅》的"反动"，也是对《金瓶梅》的提高和进步；如果对照其后出现的《红楼梦》，这种进步表现得更为明显。

首先应该肯定，才子佳人小说是《金瓶梅》的合理继续，它

① 《中国小说史略》。
② 《中国小说的历史的变迁》。

们的出现是符合事物发展逻辑和文学内部规律的历史必然，二者之间存在着不可分割的有机联系。《金瓶梅》是一部暴露的书，笑笑生以前所未有的勇气和巨细无遗的表现方式，写出了一个鬼蜮的世界，无情地揭露了它的糜烂和龌龊，深刻地写出了金钱和权力角逐中的血淋淋的关系，概括了市井和上层整个社会肉欲横流，道德、精神极端败坏和堕落的景象。这是一个五光十色的万花筒，种种庸俗、低级、浅薄、无聊，以及阴森残酷的世态，被淋漓尽致地展示出来。它的人物都是邪恶的化身，几乎集中了当时社会的一切恶行，既有上层社会的残忍和伪善，也有市民阶层的粗俗和卑劣。但这些人物的性格核心则是欲，是对权力、金钱、女色的无情占有和肆意挥霍。所以在某种意义上说，《金瓶梅》是一部"欲书"。当然，《金瓶梅》的欲说到底来源于人欲横流的社会现实，是粗鄙的市俗生活的巨幅写真。它以逼真的市民生活和世俗意识的描写创造了另一种新的美感，为小说观念的发展作出了重大的贡献。但也不可否认，对于人来说，尤其是对于进入艺术领域、成为艺术典型的人来说，欲毕竟只是一种层次较低的需求，它不可能产生高雅的美感。美可能隐藏在粗俗的生活矿藏里，却不是任何粗俗的生活都是美。别林斯基说得好，只有"从生活的散文中抽出了生活的诗"，才能"用这些生活底忠实的描绘来震撼灵魂"。如果说《金瓶梅》的人欲描写只是"生活的散文"，《红楼梦》的宝黛爱情才是"生活的诗"，那么介于二者之间的才子佳人爱情故事，是否可以视为生活的"散文诗"呢？

一方面，欲和情同属人的主观范畴，却处于不同的层次。欲是情的基础，情是欲的升华。这是《金瓶梅》与才子佳人小说相通的地方。但另一方面，欲和情层次的不同，决定了它们在

艺术领域的审美效果有着本质的差别。才子佳人小说最突出的特点，表现在从《金瓶梅》所描写的疯狂欲望中净化出了情，粗鄙的动物性本能升华为高雅的人类情感，温文尔雅的美男才女代替了淫夫荡妇。

情是才子佳人小说的共同主题，它们的主人公是清一色的"多情种子"。《定情人》的书名就包含着作者的主旨。第一回男主人公双星云："夫妻和合，则性而兼情者。性一兼情，则情生情灭，情浅情深，无所不至，而人皆不能自主，必遇消魂心醉之人，满一定而不移。"为了找到真正的情，实现"夫妻和合"的美好理想，他不辞万苦地去寻觅自己的"定情人"，历尽艰辛。《春柳莺》里的书生石池斋不去做馆，也要外出寻访意中人，并说："我石池斋岂肯为了三百两臭铜卖了终身大事？"似乎比陶渊明的"不为五斗米折腰"更为动人。《好逑传》中的铁中玉反对"父母之命，媒妁之言"，主张"夫妇乃五伦之首，一偕伉俪，便是白头相守。"认为情才是恋爱婚姻的坚实基础。《玉娇梨》中的苏友白也说："婚姻为人生第一件大事，若才貌不相配，便是终身一累，岂可轻易许人。""即有才有色，而与我苏友白无一段脉脉相关之情，亦算不得我苏友白的佳人。"《飞花咏》作者提出"男女从来存大欲，况于才美复多情。"《妍科传》里的佘丽卿为了一个钟情的妓女竟说："宁可斩我宗祀，此生决难再娶。"表现了他对爱情的忠贞。这种对情的忠诚态度当然不限于才子对佳人，反之亦然。《定情人》中的江蕊珠初见双星时"暗暗忖度"，认为双星"才貌虽美，但不知性情如何？性不定，则易更于一旦；情不深，则难托以终身。须细细历试之。"双方的忠诚，使他们最终成为白头偕老、终生幸福的伴侣。

明清之际的小说理论家也配合创作实践，高扬情的作用，并

力图论证情的合理性。烟水散人云："盖世不患无倾城倾国，而患无有才有情，唯深于情，故奇于遇。""人皆逐艳，予独重情。自非情深千古，岂能争艳一时。"[①]临海逸叟认为"老成端重，其貌尤假；风花雪月，其情最真也。"而情的萌发，也是自然合理的："春夏秋冬，天地之时也……喜怒哀乐，人心之情……风光艳丽，不独千古同情，天地人心所不可死之性理也。"[②]正因为情来自自然，所以它具有无法遏制的伟大力量："情之为情，虽非心而仿佛是心，近乎性而又流动非性，触物而起，一往而深，系之不住，推之不移；柔如水，痴如蝇，热如火，冷如冰"，"情有所驰也，情有所慕也……情定则如铁之吸石，拆之不开；情定则如水之走下，阻之不隔。"[③]既然如此，情成为青年男女相爱的纽带，成为具有巨大审美力量的小说主题，也就是不奇怪的了。

恩格斯曾将情和欲作为"现代的爱情"同"古代的爱"的分水岭。他说："现代的爱情，同单纯的性欲，同古代的爱，是根本不同的。"其标志就是对方是否"以所爱者的互爱为前提的"。"古代的爱"不是以情为基础，而且"决不是一向都征求妇女同意的"；"现代的爱情"则是"由于爱情，由于互相的爱而发生的。"[④]以此标准来衡量，才子佳人小说中的恋爱故事显然具有"现代的爱情"的色彩。这一点若与《金瓶梅》作一对照尤为清楚。如果说西门庆和潘金莲、吴月娘、李瓶儿等人之间还存在婚姻关系的话，那么这种关系的基础正是恩格斯所说

① 《合珠浦自序》。
② 《鼓掌绝尘序》。
③ 《定情人序》。
④ 《马恩列斯选集》第4卷73页。

的“单纯的性欲”，加上富有市侩色彩的赤裸裸的金钱利欲，绝无真正的爱情；有时甚至连“单纯的性欲”也谈不上，而只是一种强烈的占有欲和兽性的虐待狂。西门庆没有性欲时不是靠着春药和淫器勉为其事吗？他与孟玉楼、李瓶儿的婚姻不是包含着侵吞她们的家产的阴谋吗？西门庆每次发泄完“单纯的性欲”后，不是还要对女人进行肉体的虐待吗？《金瓶梅》中的“婚姻”实际上是人类多种恶欲的混合。才子佳人小说显然不是这样。它以细腻的笔触揭示青年男女们含蓄而热烈的相互思念，缠绵而悱恻的感情纠葛，诚挚而坚实的爱情信念，作品里充满美好的理想和高雅的情趣。读者在这里看到了纯洁动人的人类情感和高尚的情操，感受到人生的美好和幸福。这样的审美感受当然不同于《金瓶梅》无休止的恶俗描写给人形成的精神重压和窒息感。诚然，《金瓶梅》的写欲并非一无是处，至少是当时人文主义思潮反天理、倡人欲哲学观点在文学领域的反映，是对以传统道德为主因的旧典型观的反动，对后来小说艺术反映主观、走向自我有重要的引发作用，因而其本身无疑也是小说观念的一次进步。但这并不意味着写欲就是小说艺术的全部目的。事实上，小说最终是为了创造美，用美的形象、美的事物、美的境界给读者以精神上的享受。《金瓶梅》固然不乏社会认识功能和道德教化作用，但它给人的美感太微乎其微了！这不能不影响到它作为一部艺术作品的美学价值。才子佳人弥补了这一点。《金瓶梅》缺少的东西恰恰是才子佳人小说的突出成就，《金瓶梅》的致命污点却被才子佳人小说净化为闪亮的东西。应该说，这正是才子佳人小说的真正价值所在。我们都感到《红楼梦》是一首爱情和理想的赞歌，它把宝黛爱情写得那样纯洁无瑕，简直达到了诗的境界。我们同样感到，这种“诗化”的

爱情并不是在《金瓶梅》的欲流中成长起来的，而是从才子佳人小说以情为中心的爱情故事中吸收了大量的精神营养，并进一步提高到一个新的境界。曹雪芹不是也承认自己的作品不过“大旨谈情”，讲了一个“因空见色，由色生情，传情入色，自色悟空”的爱情故事吗？只是他以更为精妙的手法，对才子佳人故事取其精华，去其糟粕，培育出了这株香沁心脾的爱情之花。也就是说，才子佳人小说在《金瓶梅》写人欲的基础上经过一个过滤、净化的过程，汰除了那些低级的、动物性的欲望描写，提炼出了与欲仍有联系的情；《红楼梦》则将情升华为似乎脱离了人欲的精神之髓。《飞花咏》有云：“从来男女存大欲，况于才美复多情”，主张“大欲”基础之上的“多情”。《红楼梦》中的情已超出了欲的范畴，甚至是与欲截然对立的。警幻仙姑在否定了尘世间那些“轻薄浪子”和“流荡女子”的“皮肤之淫”后说：“吾所爱汝者，乃天下古今第一淫人也。”推崇宝玉的“意淫”，并认为“此‘意淫’二字，唯心会而不可口传，可神通而不可语达。”实际上情在这里已升为一种纯洁而玄妙的精神寄托，不是一般男女的恋情，更不是欲所能涵括的了。

二、才情相兼

才子佳人小说在人物形象的塑造中除了十分注意突出情，还十分强调才。作品的主人公几乎都希望娶一个“有才有德”的人“终身相对”。《玉娇梨》中的白玄的择婿标准是“不论富贵，只要人物风流，才学出众”；苏友白认为“有才无色，算不得佳人；有色无才，算不得佳人”，只有才、色、情三者兼备，方可为理想的伴侣。吴门拚饮潜夫说：“情生于色，色因于才，才色

兼之，方称佳话。”而才、情比色更重要：“盖世不患无倾城倾国，而患无有才有情。”[1]

中国传统的爱情观是“郎才女貌”。因为“体态的美貌”，本来就是男女相爱的因素之一。《诗经》的首篇就云：“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。”[2] 历史上到底流传下多少美女多情的动人故事，真是数也数不清。色为君子所求，才为淑女所慕，这是天经地义的。《霍小玉传》中的男主角便说：“小娘子爱才，鄙夫重色，两相映好，才貌相兼。”这样便形成了“郎才女貌”的爱情观念和婚姻原则，成为古代青年男女热烈追求的理想目标。那么多带有传奇色彩的一见钟情式的爱情故事，几乎都是这种观念的产物，但与此相联的往往是故事的悲剧性结局。当才尽色衰，人老珠黄之际，常常伴随着爱情的终结和婚姻的解体，而且才、色总是抵抗不住金钱利欲、门阀权势的进攻。霍小玉在同李益结合之夜就不无忧虑地说：“今以色爱，托其仁贤。但虑一旦色衰，恩移情替，使女萝无托，秋扇见捐。极欢之际，不觉悲至。”事实证明，她的担心不是多余的。其他如崔莺莺、杜十娘等的悲剧命运，不都是在这一原则导演下出现的吗？

才子佳人小说的一大进步是在肯定“才子”要有才的基础上，同时突出了“佳人”们也应该有才。《定情人》双星的择婚标准一是要有“夭夭如桃，盈盈似柳”的姿容，二是有“咏雪的才情，吟风的韵度”。《春柳莺》中的石池斋追求凌春，最初完全是为其才所吸引。《平山冷燕》把女主人公写得才气横溢，不让须眉。《林兰香》则塑造了一个有德有才善良可爱的女性群

① 《春柳莺序》。
② 《关雎》。

体。才子佳人小说中的女性，大多是识书明礼，能书画，擅诗文，会琴剑，精女红的“才女”，表现了与男性完全平等的智慧和才能。中国传统的封建礼教认为“女子无才便是德”，把才与德对立起来，宣扬“妇德，不必才明绝异也。”女子而有才，反被视为“无德”之行，甚至是“淫行”。《北梦琐言》卷六载：“唐乐安孙氏，进士孟昌期之内子，善为诗。一日并焚其集，以为才思非妇人之事，自是专以妇道内治。……又台州盘山叙村有一妇萧唯香，有才思，未嫁。于所居窗下与进士王玄宴相对，因奔琅琊。复淫冶不禁，王舍于逆旅而去。遂私接门客，托身无所，自缢而死。店有数百首诗。所谓才思非妇人之事，诚然也哉！”一个追求自主爱情的才女，被逼为娼，最后走上了自杀的绝路，却被诬为“才思”所致！《全唐诗话》又载：“季兰五六岁其父抱于庭。兰作诗《咏蔷薇》云：‘经时未架却，心绪乱纵横。’父恚曰：‘此必为失行妇也。’后竟如其言。”把“才思”与“失行”等同起来，这就是封建礼教对待妇女的荒唐逻辑。但这种愚昧的妇女观在漫长的封建社会一直大行其道，并且不可避免地成为小说典型观念的一部分。直到《红楼梦》的薛宝钗还在说：“咱们女孩儿家不认得字的倒好，男人们读书不明理，尚且不如不读书的好，何况你我。就连作诗写字等事，原不是你我分内之事。”虽然她自己是个才女，诗作得极好，又懂得诗歌、绘画的理论，但仍然不脱“女子无才便是德”的落后观念。对男人来说，这是对女性人身价值的蔑视和否定；对女性自身来说，则是一种严重的自卑心理。才子佳人小说反传统之道而行之，高扬女子之才，并把它提高到与色相等，甚至超越色的高度，说明此时作家典型观念的核心——爱情观念已突破了封建礼教的规范，显示着鲜明的近代色彩。否定“郎才女

貌”、男尊女卑，不仅反映了伦理观的进步，同时也标志着审美观随着时代的发展达到了一个新的高度，人们不再以柔弱、愚昧为善为美，而是把才、情、貌的统一看作真正的女性美。正像《女才子书》所云：“刺绣织纺，女红也；然不读书，不谙吟咏，则无温雅之致。守芬含美，贞静自持，行坐不离绣床，遇春曾无怨慕，女德也；然当花香月丽而不知游赏，形如木偶，踽踽凉凉，则失风流之韵。”这样的女子已不被视为“佳人”，而“若果有才，任是丑陋，定是一种风流，断断不是一村愚面目，此可想而知也。”①

才子佳人小说这种重才情的典型观念，实际上是明代中后期产生的资本主义萌芽背景下出现的人文主义思潮在文学领域的继续。李贽当时就对轻视妇女的纲常礼教表示愤慨，大胆鼓吹男女才能平等的思想。他说：

> 夫妇人不出阃域，而男子则桑弧蓬矢以射四方，见有长短，不待言也。但所谓短见者，谓所见不出闺阁之间；而远见者，则深察乎昭旷之原也。……余窃谓论见之长短者当如此，不可止以妇人之见为见短也。故谓人有男女则可，谓见有男女岂可乎？谓见有长短则可，谓男子之见尽长，女子之见尽短，又岂可乎？②

他明确指出，见之长短决定于对客观现实涉猎之深浅，生活阅历之多少，而不在男女性别之异。他公开提倡女学，并赞她们“其见均不短”，“出世丈夫，虽是女身，然男子未易及之”，“其

① 《平山冷燕》。
② 《焚书》卷二“书答”。

才子，其识见，大不寻常"[1]。徐谓也是一个"女权主义者"，大胆抨击程朱理学，注重妇女才华。他写的《雌木兰》，就突出描写了木兰的杰出军事才能："我杀贼把王擒，是女将男换，这功劳得将来不费星儿汗。"《女状元》里的黄春桃则"生来错习女儿工，论才学，好攀龙，管取挂名金榜领诸公"，后来一举成名，高中状元，并显示了出色的理政才能。这种进步的妇女观还表现在冯梦龙编著的"三言"中。因此，肯定妇女的人身价值，鼓吹男女平等思想，本来就是明代人文主义思潮的一个重要内容。它被才子佳人小说家们继承下来，发扬光大，成为新的小说典型观念的重要组成部分。

这种"显扬女子，赞其异能"的思想，后来也成为《红楼梦》、《镜花缘》的主题之一。人们赞扬贾宝玉"山川日月之精秀，只钟于女儿，须眉男子不过是些渣滓浊沫而已"的著名观点是对封建礼教的大胆叛逆，反映了他的民主思想。其实，这种思想来源于才子佳人小说。《玉娇梨》称白红玉的百分姿色，百分聪明是"山川所钟，天地阴阳不爽。"[2]《平山冷燕》写女主人公山黛"自是山川灵气所钟"[3]，燕白颔为之感叹："天地既以山川秀气尽付美人，却又生我辈男子何用。"[4] 大观园里那么多诗书琴棋无所不能的才女，更可以在才子佳人小说里找到她们的身影。第二回冷子兴演说荣国府时说："……谁知自娶了他令夫人之后，倒上下无一人不称颂他夫人的，琏爷倒退了一射之地：说模样又极标致，言谈又爽利，心机又极深细，竟是个男

① 《明灯道古录》。
② 《玉娇梨》第一回。
③ 《平山冷燕》第一回。
④ 《平山冷燕》第十六回。

人万不及一的。”第六回周瑞家的向刘姥姥谈到王凤姐也说：“我的姥姥，告诉不得你呢。这位凤姑娘年纪虽小，行事却比是人都大呢。如今出挑的美人一样的模样儿，少说些有一万个心眼子。再要赌口齿，十个会说话的男人也说他不过。”“王熙凤协理宁国府”和“敏探春兴利除宿弊”把这两位才女的杀伐决断、威重令行的杰出才能表现得淋漓尽致，确实是“男人万不及一的。”虽然曹雪芹对才子佳人小说“千部共出一套”的公式化写法表示不满，但对这些作品的思想精华却大胆加以吸收利用，并有了进一步发展。

曹雪芹自已说，他所要写的“不过几个异样女子”，异在何处？“或情或痴，或小才微善”，作者的目的就是写出她们的“离合悲欢，兴衰际遇”①。这种歌颂女子之“情”、“才”、“善”的思想，实际上与才子佳人小说并无本质的不同。《红楼梦》人物思想高度主要表现在不但是传统爱情观念的叛逆者，而且是整个封建意识形态的叛逆者，带着更明显的近代民主思想色彩。

第二节　情与理的矛盾冲突

在肯定才子佳人小说与《金瓶梅》的情欲之别及其进步意义的同时，还应该注意到另一个倾向，即才子佳人小说并不像《金瓶梅》“纵欲”那样进行“纵情”的描写，它的主人公往往具有既讲情又通理的双重性格，情总是规范在理（或曰礼）的

① 《红楼梦》第一回。

框子内，矛盾的双方处于经常的冲突之中，故事的结局常常就是情与理斗争的结果，有时情战胜理，有时理克制了情。这里有两种表现形式：一是追求情的才子佳人与代表理的社会势力之间的斗争，二是才子佳人自身情与理两种思想的斗争。

一、情与礼教

古代青年男女的爱情故事往往只有以悲剧结局，封建礼教不允许他们超越"父母之命"、"媒妁之言"的常规而自行其事。爱情的阻力虽然并非来自一方，但家庭的阻力常常是主要的。父母在制造悲剧的过程中扮演了主要角色，所以这种爱情悲剧同时也表现为"家庭悲剧"。才子佳人小说在这方面的一个突破是改变了这一传统模式，塑造了一批具有新思想的家长形象。他们往往能摆脱旧道德观的束缚，心胸开阔，通情达理，支持儿女们的自由恋爱和自主婚姻。才子佳人小说的爱情故事多以大团圆结束，与此大有关系。然而，这并不等于说自由爱情的阻力已经不存在了，实际上，这种阻力并没有消失，甚至也没有减弱，只是由家庭转向了社会，使小说主人公的爱情遭遇染上了更多的社会斗争的色彩。《红楼梦》中说才子佳人小说"故假拟出二人姓名，又必旁出一小人其间拨乱，亦如剧中之小丑然。"充当这种"小丑"角色的既有握有重权、以势压人的显相高官，也有奸险邪恶、庸俗不堪的小人，甚至还有最高的封建统治者皇帝（并不是所有的皇帝都充当才子佳人的月下老的）。他们勾结在一起，架设一道道罗网，挖尽脑汁地破坏年青人的美满爱情。如《定情人》中双星、江蕊珠定亲之后，遇上了朝廷选妃。江蕊珠如果抗旨，必然为全家带来不堪设想的灾难，只好应征。

在情与权（天子之命自然也就是理）的搏斗中，她知道前者敌不过后者，但又不甘做爱情的叛逆者，只好投河殉情。后来虽遇救并终与双星团圆，但封建皇权（理）对情的破坏的罪责是不可推脱的。这里固然写出了皇权的威力——一介小民是无法与之抗争的，更写出了情的强大力量，它使江蕊珠宁死不辞。表面上看理战胜了情，实际上是情战胜了理，它经受住了生与死的考验。才子佳人小说中的"小丑"更多的是那些朝廷权臣及其纨绔子弟，如《蝴蝶媒》中的隋元勋杨素，《飞花艳想》中的奸相严嵩，《定情人》中的附马屠劳，侯爵之子赫炎，《平山冷燕》中的吏部公子张寅等。这些人不懂情为何物，却只知以显赫的权势或卑鄙的阴谋破坏他人的爱情，以满足自己的私欲。如《玉娇梨》中的杨廷诏，自始至终充当了爱情的破坏者。他先是强娶白红玉做他的儿媳，逼得白红玉隐名埋姓，流落他乡；后又强迫苏友白做他的女婿，害得苏友白不得不弃官遁逃。后来苏、白虽然得以团圆，但历尽了艰辛，发生了许多不应有的误会和曲折。除了像杨廷诏这样依仗权势的破坏者，还有一些心灵丑恶的奸险小人，也是爱情的阻力，如张轨如、苏有德，以及《好逑传》中的水运等。他们虽然没有足够的威势对相爱的青年男女进行直接迫害，却要么助纣为虐，要么自设骗局，进行间接的阻挠破坏。苏友白爱慕白红玉，张轨如剽窃了苏友白的诗稿，冒充才子，到白玄处骗婚，居然受到白玄的信任，真正的才子却被晾在一边。后来苏有德也冒苏友白之名到白府求亲。虽然他们的骗局都以破产而告终，但反映了实现真正的爱情，真是困难重重。

才子佳人小说并不全是为爱情而写爱情，有些作品在爱情描写的背后实际上隐藏着政治内容。《红楼梦》在这方面肯定受

到了启发。才子佳人小说中那些“其间拨乱”的“小人”、“小丑”们，并非仅仅充当一个爱情的破坏者，他们往往在其他领域，特别是在政治领域内充当反面角色；他们对新的爱情观念的摧残，常常是和政治的专制、道德的堕落联系在一起的。这就使得才子佳人的爱情故事，同时也暴露了明末清初的社会黑暗状况。《玉娇梨》的作者在第一回的开场诗中云：“诗存郑卫非无意，乱著春秋岂是淫”，表明作品使用的是“春秋笔法”，表面上看是写“淫”艳故事，实际上包含着表现社会政治问题的深刻创作意图。因此杨廷诏就绝非一个简单的“小丑”角色，他上联皇亲国戚，“内中线索甚灵”；下有一帮党朋，为虎作伥。他屡干坏事，却一直升官，构陷贤良，全无忌惮。实际上，他是社会上封建阶级和一切邪恶势力的总代表。他对苏白爱情的破坏，始终是和对白玄所代表的正义力量的构陷一同进行的。这就使破坏情和捍卫情的爱情纠葛和统治阶段内部正、邪两种势力的斗争紧紧联结在一起。《好逑传》中水冰心、铁中玉与过公子、水运之间的斗争同样具有双重的性质。过公子所以那样霸道，完全是因为有一个当朝显赫的过学士作后台。过公子在台前的种种丑恶表演，却反映了台后统治阶级内部的腐朽黑暗。

才子佳人小说何以将爱情婚姻问题与社会政治斗争联系在一起呢？这里固然有情节构思的原因，如《飞花咏序》中所言：“金不炼，不知其坚。檀不焚，不知其香。才子佳人，不经一番磨折，何以知其才之慕色如胶，色眷才似漆？虽至百折千磨，而其才更胜，其情更深”。以险恶的政治斗争作为对才子佳人爱情的考验，必然使情节变得更为曲折跌宕，人物之情也会变得更为动人。但笔者以为，出现这种写法的更主要的原因在于爱情观念的深化，说明作者对爱情问题的认识不再局限于个人、家

庭的狭小圈子；而是将其放在整个社会政治的广阔背景下，重新衡量爱情与社会生活诸因素的联系，认识到它在封建上层建筑中的位置，它可能对封建礼教造成的强大冲击，以及实现新的爱情将会遇到的猛烈反抗。前此的小说、戏曲中，爱情的阻力来自具有浓厚封建意识的家长，来自他们头脑中的门阀等级思想、金钱观念，或者某些荒唐的宿命迷信意识。由于父母与子女这种特定的关系，尽管家长对爱情的干涉、压制有时也表现得非常残酷，甚至造成悲剧（如《牡丹亭》），但总使人觉得这种"家庭悲剧"缺乏深广的社会意义，人们总是自然或不自然地将罪责归于某几个迂腐的父母，看不到悲剧的真正根源。当父母变得开明起来，爱情的阻力消失了吗？才子佳人小说向我们表明，非但没有消失，反而表现得更为强大。如果说封建家长对子女婚姻的干涉尽管无理、粗暴，但毕竟还掩盖在血缘关系的外衣下，一般不致显得十分残酷的话，那么封建礼教与封建政治相勾结，就会完全撕下这层薄薄的外衣，露出极为凶恶的本相。从才子佳人小说中可以看出，封建统治者对爱情的干涉并不像《牡丹亭》里的杜老夫人一样仅仅限制杜丽娘的行动自由，或像《西厢记》中的崔母一样希望张生得到功名方可成婚，他们除了以"天命"、门阀、金钱等封建纲常之"理"进行欺骗、诱惑之外，还常常动用封建政权的力量进行公然的迫害。《玉娇梨》、《好逑传》、《玉支玑》、《定情人》等书中的描写都是如此，只是由于爱情故事主人公的机智、勇敢，或依靠某种外来的力量，才击破了他们的种种阴谋，取得爱情斗争的最后胜利。在小说作者看来，新的爱情观念的真正敌人并不是某几个父母，而是整个封建统治阶级，是他们赖以生存的封建制度和封建意识形态，要想避免悲剧的发生，得到真正的爱情，只能

经过“百折千磨”的考验，进行有智有勇的斗争，别无他法。

尤应值得注意的是，才子佳人小说在揭露封建统治阶级对新的爱情婚姻进行阻挠破坏的同时，还从更广的视角上表现了他们在政治上的腐败、经济上的贪婪、军事上的无能和生活上的侈奢腐化，全面抨击了封建社会各个领域的黑暗、丑恶现象，鞭笞、讽刺、嘲笑了奸邪害贤的显宦、强横孔武的地痞、恶霸，刻画了贪污受贿的各级官僚和满口仁义道德胸怀奸诈的儒门败类。这种揭露在某些作品里是那样深刻，以致我们很难同意这是单纯写才子佳人风流韵事的爱情小说，似乎更应该属于社会谴责小说。当然，这种“揭露”或“谴责”在大部分才子佳人小说里并不彻底，尤其是往往落入像《水浒传》一样“只反贪官，不反皇帝”的窠臼中去，以开明君主赐旨完婚惩治坏人，褒奖才子佳人结束，为作品制造一条“光明的尾巴”。但即便如此，这种由对新的爱情观念的提倡，发展为对旧制度的全面批判和揭露的写法，必然为《红楼梦》主题的形成提供有益的借鉴。

二、性格冲突

情与理的矛盾有时还统一于同一个艺术形象中，形成人物性格的双重对立因素。一方面，故事的主人公不顾传统观念的层层禁锢，热情地追求情，歌颂情，成为新的爱情观念的实践者；另一方面，他们又无法完全冲破封建礼教的樊篱，常常处于情与理的剧烈矛盾之中，而且情往往屈从于理。写男欢女爱，却离不了孔孟之道；谈风花雪月，终归于封建的伦理道德，成为不少才子佳人小说的一大特征。于是有的研究者便认为“男女主角也和他们一样，都是循礼守义、不敢越封建伦常道德雷

池一步的"，"他们都恪守男女之大防，连张生、莺莺式的自由接触也在所禁忌"。

应该承认，这种情与理的矛盾现象在才子佳人小说的人物形象上确实是存在的。《平山冷燕》中燕白颔和山黛、平如衡和冷绛雪，《玉娇梨》中苏友白和白红玉、卢梦梨，《好逑传》中铁中玉和水冰心的爱情关系，都有表里不一、欲爱还休，口是心非、情理相违的矛盾现象。尤其是后者更为严重。水冰心是一位智勇双全、不畏强暴的新女性，她在过公子和水运一次又一次的诡计面前镇定自若，应付自如，使敌人威风扫地，阴谋破产，捍卫了女性的人格与尊严，显示了她的高度智慧和无畏斗争精神。但她在封建伦理道德面前却表现得分外软弱。男主人公铁中玉也是如此。他们虽然相互爱慕，却时时不忘伦理名教，不断以理抑情，情愈深而"贞洁自持"之志愈坚。书中写二人夜里隔帘对饮，"无一字及于私情"，虽同处于一室，却"毫无苟且"，最后顺从父母之命成婚，却又异室而居，直至皇后亲自验明冰心果系处女，才奉旨"真结花烛"。水冰心这样解释自己的行为："始之无苟且，赖终之不婚姻，方明白到底；若到底成全，则始之无苟且，谁则信之！此乃一生名节大关头，断乎不可。"如果从揭露对手诬她"孤男寡女，无媒而共处一室，以乱婚姻于始"的谣言考虑，水冰心的行为无可指责，也确属必要。正像水冰心所说："若贪旦夕之欢，不留清白之身，以为表白之地，则终身无可白之时矣，岂智者所为？"只有以坚强的理智克制感情，才不致使敌手的谣言变为事实，不致使他们的诡计得逞。但这种被理牢牢禁锢、扭曲变形的情缺乏真实感，也失去了爱情的全部特质；整个故事不像一对恋人在谈情说爱，倒像两位理性十足的道学先生在讲经论道。情与理的矛盾使人物

性格变得模糊不清，削弱了作品的艺术感染力。

当然，作品人物性格的矛盾实际上反映了小说作者爱情观、人物典型观的内在矛盾。《金瓶梅》为后人开拓了世情描写的广阔道路，同时也遗留下纵情声色描写的污垢。才子佳人小说作者既要写情，又不愿陷入《金瓶梅》式的滥污描写中去，他们要寻求介于情与理之间的"中庸之道"，探索新的小说艺术典型。这种创作意图表现在《定情人序》中："情一动于物，则昏而欲迷，荡而忘返，匪独情自受亏，并心性亦未免不为其所牵累"，故而要"收心正性"，要"以道制欲"，这才能"合于圣贤之大道"。《春柳莺序》也主张"使天下之人，知男女相访，不因淫行，实有一段不可移之情"，也就是要塑造出既有情又不涉于淫的新人形象。如果对照作品的具体描写，这一意图就显得更为明确。《定情人》第十五回有一首诗云："情不贪淫何损义，义能婉转岂伤情。漫言世事难周到，情义相安名教成。"作品的主人公双星、蕊珠就是这样既追求才、情、貌的统一，又主张发乎情、止乎义的情理相兼的艺术形象。蕊珠行将订盟时，自以为"不背于经"，"于礼法无碍"，才敢于那样做。他还告诫双星要"以礼自持"，不可"习佻㒓之风"，不要妄发"狂态"，以免出丑。《金云翘》中的王翠翘也有类似的看法，表示要"极才子佳人情致，而不堕淫妇奸夫恶派"，所以她既敢于追求自由爱情，与金生私约并定下终身，又拒绝金生的轻狂，不涉于乱，要"作万古名教风流榜样"。天花藏主人赞扬她的行为说："翠翘一女子，始也见金夫不有躬情，可谓荡矣。乃不贪一夕之欢，而谆谆为终身偕老计，则是荡而能持，变不失正，其以淫为贞者

乎，亦已奇矣。”① 才子佳人小说无论在理论上还是在创作实践上，都在追求一种情理相兼而又相得的境界。其实早在《礼记·礼运》中就已指出“以道制欲，则乐而不乱；以欲忘道，则惑而不乐”。看来这是一种古老的美学追求，并不限于对爱情的认识或对人物典型的塑造。虽然明代人文主义思潮在以情反理的时候不免有矫枉过正之偏，但大多数有社会责任感的作家还是比较注意掌握情的分寸，不致走过头，成为污人眼目的欲。睡乡居士在为《二刻拍案惊奇》作序时说：“善读者可以广情，不善读者亦不至于导欲。”凌濛初自己也说：“使世有能得吾说者，以为忠臣孝子无难，而不能者，不至为宣淫而已矣。”② 在他们看来，情与理并不是绝然对立的，二者实际上是相反而又相成的关系。以理制约、规范情，才是真正的情；纵情而忘理（即《礼记》的“以欲忘道”），反而被情所惑，情也就变成了淫。

第三节　“净化”原理

如何评价才子佳人小说人物性格中情与理的矛盾现象呢？以往的研究者大多持否定态度，甚至认为才子佳人小说的这种描写是宣扬、维护封建礼教，是一种精神麻醉剂。显然，这不是实事求是的评价。我们已多次强调，任何文学现象的产生，只有放在文学发展历史的特定阶段去考察，才能找到它产生的真正原因，并正确评价其历史作用和地位。正是基于这一观点，我

① 《金云翘序》。
② 《二刻拍案惊奇序》。

们首先应看到才子佳人小说写情是明代人文主义思潮，以人欲反天理主张的自然延续。程朱理学的禁欲主义，早已被这股思想洪流冲得支离破碎，在小说领域里没有什么市场。大多数小说家都以对欲的宣扬作为对程朱理学的冲击和反叛。《金瓶梅》中惊世骇俗的性描写就是这种意识的集中反映。“三言”“二拍”虽然仍有类似的描写，但不少篇章已开始抛开对粗俗的人欲的展览，追求较高层次的情，才子佳人小说只不过在这一基础上又有了合乎逻辑的继续发展，进一步把欲净化为情，创造出完全有别于《金瓶梅》的人物典型和艺术境界。因此，无论从伦理道德进化的角度，还是从小说艺术发展的角度来考察，才子佳人小说的写情都是一个重大进步。

然而，所谓“净化”是依靠什么呢？也就是说，低级的欲究竟如何变为高尚的情呢？靠理，欲必须经过理的过滤，才可升华为情。理当然并不仅指程朱理学，更主要的是指封建的伦理道德。作为特定历史阶段人类行为的规范，封建道德过多地受到人们的指责，其合理的因素却往往被人忽略。其实，封建道德伦理固然有其落后的一面，有为封建政治服务、维护封建统治的反动因素，但它毕竟是人类文明积淀而成的，留下了社会前进的脚印，蕴含着丰富的文化精华，反映着人类进步的一段里程。恩格斯就曾指出，封建道德、资产阶级道德、无产阶级道德“这三种道德论代表同一历史发展的三个不同阶段，所以有共同的历史背景，正因为这样，就必然具有许多共同之处。不仅如此，对同样的或差不多同样的经济发展阶段来说，道德论必然是或多或少地互相一致。”① 其实，即使经济状况有较大

① 《反杜林论》。

的差异，“相互一致的”道德也是存在的。因此，封建道德中的合理成分，不仅为当时社会的人类文明作出了贡献，就是对现代的社会仍然表现出极强烈的影响。如上引《礼记》关于“以道制欲”的论述，以及“发乎情，止乎礼义”的古训，就是我们的祖先总结出来的具有进步价值的道德原则。欲固然是与生俱来的人生要求，带有合理的一面，但它毕竟只是带有某种生物性的自然属性，如果有欲必纵，不仅会造成社会的混乱，也等于把人混同于动物。人类文明的一大标志就是以理（或道，即理性的道德规范）把欲限制在一定程度，不使其过分膨胀；或者以礼（其实也是广义上的理）对欲的表现方式作某种规范，不致显得过于直露。《金瓶梅》针对程朱理学禁欲主义反其道而行之，大写人类之欲，用意无疑是正确的。但其露骨的无节制的表达方式，不但与程朱之理有悖，与中华民族的传统道德也相去甚远，故而《金瓶梅》不但遭到当时道学家们的攻讦，直到现在仍受到正直人们的非议。才子佳人小说的高明之处正在于接受了《金瓶梅》的教训，时时用理限制情，使它不致泛滥。当然，这一“限制”不是无端的压抑，不同于理学的禁欲主义，而是把情节制在某种范围之内。如水冰心和铁中玉在频繁的接触中产生了爱情，这当然违反了儒家“父母之命，媒妁之言”的婚姻原则，但他们同时又竭力克制自己，固守着贞节观念，使其爱情限制在不及于乱、不涉于淫的界限之内。那么贞节观念能否视为封建礼教的落后因素呢？不能。虽然贞节观念曾被封建统治阶级作为精神毒药，戕害过无数的封建时代的妇女，但从历史角度看，作为人类两性关系的一个重要原则，它是文明发展的产物，其对社会发展的进步作用是主要的。直到二十世纪的今天，不仍在提倡贞节观念，反对青年妇女未婚先孕吗？难

道我们可以把封建时代青年男女的这种感情上的自我克制说成是“循礼守义、不敢越封建伦常道德雷池一步”而加以粗暴的否定吗？答案是明确的。应该说，正是以理抑情的写法才使才子佳人小说的主人公获得了完全不同于西门庆、潘金莲等人物的新面貌和新素质，才使才子佳人小说产生了《金瓶梅》所没有的艺术美感。

当然，在肯定才子佳人小说中情、理对立的写法对“净化”人物典型、提高小说艺术美感重要作用的同时，也应该承认它的某些弱点。情与理在哲学领域是一对对立的范畴，在一般情况下，它们是相互矛盾、斗争，互不相容的。将这一对矛盾因素统一在小说中，统一在同一个小说艺术形象中，确是一个困难的课题。也许正因为如此，某些才子佳人小说并没有解决好情与理的关系，没有找到一个兼顾情与理的适宜的“度”。这就造成情与理在某些小说中，在某些人物身上显现为分离状态，既是爱情小说，又充满封建礼教的说教；既是新式爱情的勇敢追求者，又像是满口伦理道德的冬烘先生。双重性格因素的分裂，使得人物形象缺乏丰富性、完整性和内在逻辑的统一，显得苍白无力，影响了艺术感染力。这种现象出现在新的两种爱情观念和小说典型观念交替的时候，似乎是不可避免的。新的意识尚未成熟，旧的意识还有较强的势力，便形成作家观念和小说人物性格的深刻矛盾。这是时代的局限。只有到了《红楼梦》，才出现了较彻底地背叛了封建礼教的、更具现代色彩的宝黛爱情，标志着曹雪芹伦理观和小说观比才子佳人小说作者有了重大进步。

第六章

清代小说观念的继承与丰富

极度繁荣的明代小说创作，不但显示了古代小说的创作技巧已经发展到相当高的水平，而且标志着小说观念的全面成熟。事实上，我们已在前文的论述中发现，明人对小说艺术的总体认识，已经达到或者说基本上达到了近现代的水平。换一句话说，现代人对小说的认识水平，很难说有超过明人的地方。小说观念的基本问题，如小说的本质、功能、虚实、典型等，明人都有极精彩的论述，表现出他们不但在创作上勇于实践，而且在理论上也进行了深入探讨，并取得辉煌的成就。也正因为此，当我们把视线移到清代时，便很难发现能令我们惊喜的东西，似乎一切问题都被明人解决了，清人只能在原有的基础上或者重复前人的认识，或者修修补补，创新的东西不多。当然，这种说法并不包括晚清至新文化运动这一段时间（即近代），这一段时间虽然在小说创作实践上无足称道，但对小说的理论认识却有前所未有的内容，这使它成为小说观念由古代向现代过渡的桥梁。

第一节　世情小说的本质与作用

明代中晚期世情（人情）小说的兴起与逐渐繁荣，对清代小说家有很大影响，他们基本上是沿着这条路子走下来，所以清代世情小说创作取得了突出成就，《红楼梦》、《儒林外史》是这方面的突出代表；另一部杰构《聊斋志异》虽写鬼怪，却又明明是一幅世情的变形图画。与此相适应，清代的小说理论家对小说的理论探索和认识，也多是围绕世情小说展开的。这与明人偏重讨论历史小说有所不同。一般来说，对文学的理论认识，与文学创作活动存在着相对应的关系，文学创作的繁荣会给文学理论家提供许多新的课题，使他们的研究和认识更丰富，更深刻，更全面。明代之前的历史小说格外繁荣，所以虚实问题是人们讨论的中心，因为它既是小说家创作时的准则，又是人们鉴赏、评价小说的标尺，所以必须讨论清楚。清代小说家在《金瓶梅》及其后的才子佳人小说影响下，发现描写现实比回顾历史更有一种不同的美感，所以把精力集中于世情小说的创作上，并且使人们对小说的理论认识也自然转移到世情小说上，较多地注意小说与现实生活的联系，与作者主观情感的联系，并引发对小说的本质与价值的进一步思考。

一、情　理

在明人认识的基础上，清代小说理论家对情在作品中的作

用又作了进一步的阐发。首先，在对作家的创作目的认识上，不少人继承李卓吾关于《水浒传》"发愤"著书的说法，认为小说的创作实乃作者借此一发胸中不平之气。如佩蘅子在《吴江雪》中说，小说有三等，其中一种是"英雄失志、狂歌当泣，嬉笑怒骂，不过借来抒写自己这一腔块磊不平之气。"何昌森也说："从来小说家言，要皆文人学士心有所触，意有所指，借端发挥，以写其磊落光明之概。"[1] 他们都认为作者最初的创作目的是由于自己的"不平之气"，也就是对社会人生的强烈不满，写小说不过是"借端发挥"，抒发自己的不满情绪，因此作品中的一切，都是"意有所指"的。李贽谓《水浒传》乃"发愤"之作，是因为愤于历史事件，愤于宋室的软弱无能，于是便用小说中的历史事件来表达这种忧愤之气。世情小说则是愤于现实社会，于是便用生活中的故事表现自己的不满。对此，张竹坡有一段详论：

> 《金瓶梅》何为而有此书也哉？曰：此仁人志士、孝子悌弟，不得于时，上不能问诸天，下不能告诸人，悲愤鸣唈，而作秽言以泄其愤也。虽然，上既不可问诸天，下亦不能告诸人，虽作秽言以丑其雠，而吾所谓悲愤鸣唈者，未尝便慊然于心，解颐而自快也。夫终不能一畅吾志，是其言愈毒而心愈悲。[2]

竹坡的所谓"不得于时"是指什么呢？是生活的困顿，仕途的挫折，抑或理想的破灭？看来都有可能。反正作者自有其难以

① 《水石缘序》。
② 《竹坡闲话》。

告人的悲愤苦痛，必须借小说予以排遣，即使如此，他心中的悲苦并不会因此而有所减轻。竹坡在他的《苦孝说》中又将作者这种难以言说的悲苦具体化为孝子因亲仇而起："若夫亲之血气衰老，归于大造，孝子有痛于中，是凡为人子者所同，而非一人独具之奇冤也。至于生也不幸，其亲为仇所算，则此时此际，以至千百万年，不忍一注目，不敢一存想，一息有知，一息之痛为无已，呜呼痛哉！痛之不已，酿成奇酸，海枯石烂，其味深长。"虽然我们不能据此进一步推论竹坡是赞成王世贞创作《金瓶梅》的观点的，但这段论述表明张竹坡不认为《金瓶梅》是无聊文人的游戏笔墨，而是亲人的深仇，家庭的巨变，给作者的心理造成了深痛的心理创伤，《金瓶梅》便是他呼天不应，呼地不灵时的悲愤呼号。也许竹坡的"苦孝说"不见得可信，但他认为《金瓶梅》乃有为而作，则是毋容置疑的，作品里寄托了作者的爱和恨。

情在冯梦龙的议论里只是指男女之情，但后来又引申为更为广泛的喜怒哀乐之情，再后来连伦理道德也被纳入情的范畴。种柳主人在《玉蟾记序》中将情分为两种，一种是"公情"，一种是"私情"。他说：

> 上天下地，资始资生，罔非一情字结成世界。自二帝三王立法以教百姓，追夫孔子明其道于无穷，忠孝节义仁慈友爱亦唯情而已。人孰无情，然有别焉。有情者君子，本中而和，发皆应节，故君子之情公而正，情也，即理也。小人亦托于情，有忌心，有贪心，有好胜心，爱憎皆徇于己，故小人之情私而邪，非情也，欲也；一动于欲，则忠孝节义、仁慈友爱不知消归于何有。言情者辨之，可不早辨哉！

这段议论的新奇之点是将情的内涵进一步扩大，本来属于一对矛盾的情与理在这种意义上变成了同一种东西，因此整个世界就是由情构成的，作家要表现社会生活，就必然要写情，所谓“皆发于情之所不得已”。所以就连以“唤醒病人”、“维持名教”为己任的文康也在《儿女英雄传序》中大谈小说乃“有所为而作与不得已于言”，自己的作品是“以性情为意旨”，“本性为情，援情入性”。

情理既是大部分清代作家的创作目的，也是他们创作的最高原则及评价鉴赏作品的标准。在这里，“情理”主要不是指作家的主观情感，不是指他们胸中的“块磊”或“不平之气”，而是指客观生活，即所谓世情、人情，及众所周知的道理。作家们创作小说，不再以奇异怪诞吸引读者，而是自觉地以是否符合生活的真实，是否“入情入理”作为创作原则。如天花才子在《快心编凡例》说：“是编皆从世情上写来，件件逼真。”“编中点染世态人情，如澄水鉴形，丝毫无遁。”张竹坡用情理二字评价《金瓶梅》：“做文章不过是情理二字。今做此一篇百回长文，亦只是情理二字。”[①] 他认为《金瓶梅》的主要成就和成功的奥秘，就是符合生活的真实面目，人物如此，事件如此：“于一个人心中，讨出一个人的情理，则一个人的传得矣，虽前后夹杂众人的话，而此一人开口，是此一人的情理，非其开口便得情理，由于讨出这一人的情理，方开口耳。”小说如何塑造成功的人物典型，如何刻画出他们的独特个性呢？竹坡认为只要抓住情理二字，即可以做到。小说家首先要为自己笔下的人物

① 《金瓶梅读法》。

规定身份、地位和性格特征，人物的一颦一笑一言一行都要符合这些规定性。西门庆是主子，应伯爵是帮闲，他们的声容笑貌都有不同于他人的独特性。潘金莲和李瓶儿虽都是西门庆之妾，但性格之差异，绝不会令人相混。可以说，兰陵笑笑生是真正做到了“讨出一个人的情理”，所以才写出那么多栩栩如生、个性鲜明的人物形象。刘廷玑评价《金瓶梅》也十分强调情理：“若深切人情世务，无如《金瓶梅》，真称奇书。”“凡写一人，始终口吻酷肖到底。”[①]

作为世情小说高峰的《红楼梦》，作者曹雪芹一开始就把情理作为自己的创作准则。他借石头说道：“历来野史，皆蹈一辙，莫如我这不借此套者，反倒新奇别致，不过只取其事体情理罢了。”他不满于才子佳人小说，原因也正在于此类小说“悉皆自相矛盾，大不近情理之话”[②]，这确实是事实。才子佳人小说的弊病之一就是概念化，故事的人物和情节不是来自现实生活，不是作者深切感受得来，而是“作者要写出自己的那两首情诗艳赋来”，胡编滥造出来的。刘大杰先生曾将才子佳人小说的模式概括为：“这些书大都是某公子年少貌美，满腹才学，因择配不易，弱冠未娶。某日出游花园或寺庙，遇一少女，年方二八，‘沉鱼落雁，羞花闭月’，多才貌美，惊为天人，与之语，佯羞不答，然脉脉含情。于是男女心中，都若有所失，此时必有伶俐之婢女一出而传书递简，或寄丝帕，或投诗笺，两心相许，私订终身。此女多为其父母所宠爱，因才貌过人，择婿不易，尚待字闺中，后因某权臣闻女艳名，设法求为子媳，女家不许，于是百般构陷，艰苦备尝，改名换姓，各奔前程。最后总是才子

---

① 《在园杂志》。
② 《红楼梦》第一回。

高中状元，挂名金榜，秘情暴露，两性欢腾，男女双双，终成夫妇。所谓才子佳人小说，其内容结构，大都如此。"[1] 这种概括十分形象准确。此类小说，读一部，尚觉篇中波澜迭生，文笔清丽可喜；读二部三部，则有似曾相识大同小异之感；读多了，便觉面目雷同，故事相类，甚觉可厌。文学艺术的价值和生命力在很大程度上表现为创新性，只有那些独具面貌和品格的作品才会受欢迎并保持着永久的生命活力。才子佳人小说严重的模式化倾向，无疑影响了作为世情小说一个流派的艺术价值和历史地位。《红楼梦》虽然也是写"才子佳人"，但它塑造了极具个性的少男少女，描写了广阔的社会生活，尤其是写出了美好纯洁的爱情，终于达到了世情小说的高峰。其诀窍在哪里呢？其实很简单，仍如曹雪芹所言："虽其中大旨谈情，亦不过实录其事"，"不过取其事体情理罢了"。也就是按照生活的本来面貌和应有逻辑，写出人类的"离合悲欢，兴衰际遇"，而不是像某些才子佳人小说作者那样，"凭空捏造，变幻淫艳，贾利争奇"[2]；"托兴才子佳人，缠绵烦絮，刺刺不休"[3]，完全不顾生活的真情实理。

脂砚斋评论《红楼梦》，也把"情理"作为重要标准，认为"《石头记》一部中，皆是近情近理必有之事，必有之言"[4]，这是《红楼梦》不同于他书的地方，也是它的成就所在。《红楼梦》第一回写贾雨村隔窗见了甄家丫鬟，只见"生得仪容不俗，眉目清朗，虽无十分姿色，却亦有动人之处"；而丫鬟见了雨村，

① 《中国文学发展史》。
② 《醒风流序》。
③ 《快心编凡例》。
④ 第十六回眉批。

"心下乃想：'这人生得这样雄壮，却又这样褴褛……怪道又说他必非久困之人。'如此想来，不免又回头两次。"脂砚斋在此处批曰："这便是真正情理之文。可笑近之小说中，满纸羞花闭月等字。""最可笑世之小说中，凡写奸人则用鼠耳鹰腮等语。""这方是女儿心中意中正文。又最恨近之小说中满纸红拂紫烟。"在脂砚斋看来，曹雪芹刻画人物以人情入理为原则，而不是按照固定的程式，更不是无中生有，凭空杜撰。时俗小说写男必才貌双全，写女必羞花闭月，写男女相见必一见钟情。曹雪芹没有这样做，他写甄家丫鬟只用"仪容不俗，眉目清朗"八字，虽然算不上"天下少有，盖世无双"的美人，却也让雨村"不觉看得呆了"。贾雨村虽然是作者抨击的人物，却并没有像平庸之才那样把他写成尖嘴猴腮的小丑，而是写他"生得腰圆背厚，面阔口方，更兼剑眉星眼，直鼻权腮"，完全是一副正人君子之相。这一男一女虽非才子佳人式的一见倾心便私订终身，却也是一个"不觉看得呆了"，一个"不免又回头两次"，相怜相恋之情溢于言表。脂砚斋认为，曹雪芹这样写一对新见面的男女，比才子佳人们见面即送诗传情要真实可信。试想生活中相爱的男女，哪能都是郎才女貌？又怎能都是一见倾心？那不过是小说作者的美好想象而已，并不符合人之常情，生活之理。《红楼梦》中的贾母对此有一段颇为深刻的评论。她说："这些书就是一套子，左不过是些佳人才子，最没趣儿。把人家女儿说的这么坏，还说是'佳人'！编的连影儿也没有了。开口都是乡绅门第，父亲不是尚书，就是宰相。一个小姐，必是爱如珍宝。这小姐必是通文知礼，无所不晓，竟是'绝代佳人'。只见了一个清俊男人，不管是亲是友，想起他的'终身大事'来，父母也

忘了，书也忘了，鬼不成鬼，贼不成贼，那一点儿像个佳人？”[1]贾府是佳丽荟萃之所，又现成有一个“清明灵秀”，秉“天地之正气”的“才子”贾宝玉在，那么小说应该怎样写才子佳人，贾母应该还是有发言权的。她认为“编的连影儿也没有”，说明才子佳人小说确实是脱离生活，全由作者按照主观想象杜撰而成的。脂砚斋十分欣赏贾母的这段议论，认为“史太君一席话，将普天下不近理之奇文，不近情之妙作，一齐抹倒。”[2] 并且认为这是曹雪芹借贾母之口表达自己的小说观。

写人是如此，状物亦是如此。《红楼梦》第三回描写王夫人房内景物：“正面炕上横设一张炕桌，上面堆着书籍茶具，靠东壁面西设着半旧的青缎靠背引枕；王夫人却坐在西边下首，亦是半旧青缎靠背坐褥；见黛玉来了，便往东让。黛玉心中料定这是贾政之位，因见挨炕一溜三张椅子上也搭着半旧的弹花椅袱，黛玉便向椅上坐了。”此段描写平实质朴，并无出奇之处。但脂砚斋却由此看出了作者的功力，他批道：

> 此处则一色旧的，可知前正室中亦非家常之用度也。可笑近之小说中，不论何处，则曰商彝周鼎、绣帏珠帘、孔雀屏、芙蓉褥等样字眼。……试思俗稗官用富贵字眼者，悉皆庄农之一流也。盖彼实未身经目睹，所言皆在情理之外焉。[3]

“商彝周鼎”之类的字眼，实不过说书人的套话，其实并不符合

① 《红楼梦》第五十四回。
② 《红楼梦》第五十四回总批。
③ 《红楼梦》第三回批。

生活实际。生活现象千差万别，各具特性。富贵之家亦有区别，用一套程式化的字眼去描写，就表现不出生活的真相。脂砚斋认为之所以如此，无非因为作者并未有类似的经历，没有亲眼看到，一切靠想象而成，这样便失去了可信性。曹雪芹所以写得入情入理，实在就像第一回所云，书中所写乃“亲身经历的一段陈迹故事”，是“实录其事”。由此可知，“情理”就是生活的真相与生活的逻辑。不观察生活，不掌握生活的逻辑，就不可能写出入情入理的作品。所以董孟汾说：“能透彻世情才是真文人，亦唯真文人方能透彻世情。”[①] 曹雪芹可谓真文人矣。

清人不但以情理论世情小说，也用来评论像《聊斋》这样描写神妖狐怪的作品。蒲立德赞其祖“其文往往刻镂物情，曲尽世态”。《聊斋》表面上是一部写鬼怪的书，但既然它是作者的有为之作，是“孤愤之书”，所以他又不单是为花妖狐魅立传，而是寄托着对社会人生的不平之气，这样就不能不接触到世情，不能不按照人间生活的逻辑去结构故事，塑造艺术形象。冯镇峦评《聊斋》“多言鬼狐，款款多情”，“非独文笔之佳，独有千古，第一议论醇正，准理酌情，毫无可驳”，因此它又可以视为“有关世教之书”[②]。描写世情，只要按照现实生活的面貌和逻辑就行，而描写神鬼世界，怎样做才能入情入理呢？冯镇峦说：

> 昔人谓莫易于说鬼，莫难于说虎。鬼无伦次，虎有性情也。说鬼到说不来处，可以意为补接；若说虎到说不来处，大段著力不得。予谓不然。说鬼亦要有伦次，说鬼亦要有性情。谚语有之：说谎亦须说得圆。此即性情伦次之

---

① 《孝义雪月梅传回评》。
② 《读聊斋杂说》。

> 谓也。试观《聊斋》说鬼狐，即以人事之伦次、百物之性情说之。说得极圆，不出情理之外；说来极巧，恰在人人意愿之中。虽其间亦有意为补接，凭空捏造处，亦有大段吃力处，然却喜其不甚露痕迹牵强之形，故所以能令人人首肯也。①

世情小说要以写实的笔法，"实录其事"，反映出生活的本来面目，已为大多数人所认识。但以神魔为题材的小说，要不要写得入情入理？怎样才能写得入情入理？我国有源远流长的志怪传统，人们对神魔小说的认识已经相当清楚，而且也习惯了按照神魔小说中的非现实逻辑进行阅读审美活动。但当我们以类似的心态去阅读《聊斋志异》的时候，却发现全书分明洋溢着浓烈的人间生活的气息，现实的逻辑要远远超过非现实的逻辑。透过那一个个花妖狐魅的外形，一个又一个鲜活灵动的人间男女的形象站在我们面前。婴宁、红玉、封三娘、小翠……她们表面上的身份或许是狐精鬼魅，但都有着美丽的外貌，具有鲜明生动的性格，有与凡人无异的喜怒哀乐。可以这么说，蒲松龄表面上是写神怪，实际上是写人；写神怪是假，写人才是真的。鲁迅先生曾这样评论《聊斋》："明末志怪群书，大抵简略，又多荒怪，诞而不情，《聊斋志异》独于详尽之外，示以平常，使花妖狐魅，多具人情，和易可亲，忘为异类，而又偶见鹘突，知复非人。"② 这一评价可以说是准确抓住了《聊斋志异》的特质。那么蒲松龄是怎样取得这种艺术效果的呢？冯镇峦的评论认为庸才为小说，以为写神魔比写人容易，因为写神魔可以不

① 《读聊斋杂说》。
② 《中国小说史略》。

按照现实的逻辑胡乱写去，主观想象的成分较多；而描写现实的生活，则必须老老实实按照客观规律进行，否则，便容易露出破绽，导致艺术上的失败。古人说画鬼易画虎难，皆因鬼无定形，胡乱画去即可；而虎有客观参照物，则马虎不得。蒲松龄的高明之处在于，他虽然是写鬼怪，却并未完全按照非现实逻辑，更没有随心所欲地胡乱写去，而是又兼顾着现实生活的逻辑，用人间的情与理去规范非现实的艺术形象，实现了真与幻的融合与统一。冯镇峦又说："盖虽海市蜃楼，而描写刻画，似真似幻，实一一如乎人人意中所欲出"，就是指的这种情况。《聊斋》中的许多怪魅形象，都被作者赋予双重性格，既有人类的情感，又保持着花木禽兽的某些特性。如《阿纤》中的少妇是个鼠精，所以她的特长便是积攒粮谷；苗生是个虎精，性情便十分粗犷旷达，让人想起兽中之王的威猛。最有意思的是《绿衣女》中那只由绿蜂变来的少女，她身穿"绿衣长裙，婉妙无比"，"腰细殆不盈掬"，"声细如蝇，裁可辨认。而静听之，宛转滑烈，动耳摇心"。这些外貌的描写，处处显示着绿蜂的特征。后来绿蜂撞入蛛网，被于生救出，绿蜂又用一种独特的方式表示了她的谢意："徐登砚池，自以身投墨汁，出伏几上，走作'谢'字"。以动物的动作表达人类的情感，真是趣味盎然啊！

情理既是小说家的创作目的，又是他们创作过程中的最高原则，因此也理所当然地成为评价小说的最高标准。西湖钓叟云："小说始于唐宋，广于元，其体不一。田夫野老能与经史并传者，大抵皆情之所留也。情生则文附焉，不论其藻与俚也。"[①]强调情是小说的根本，这是其保持永久生命力的关键所在，倒

① 《续金瓶梅集序》。

不在于艺术上的高低。李渔说得更干脆："凡说人情物理者，千古相传；凡涉荒唐怪异者，当日即朽。"他认为"《五经》、《四书》、《左》、《国》、《史》、《汉》以及唐宋诸大家，何一不说人情？何一不关物理？及今家传户颂，有怪其平易而废之乎？"[①]李渔的观点虽有偏激之处，但他从更广的意义上强调情理在文章中的中心作用，还是正确的。从古迄今，文章著作汗牛充栋，何为而作也，无非情理二字而已。凡属至文，皆因情理而起，"发于情之所不得已"[②]，也因其情理而保持着永远的生命力。所以脂砚斋说："凡野史俱可毁，独此书不可毁。"[③]

二、"寓意"与"微旨"

我们在前文中对《西游记》的寓言象征性质曾有过论述。明代小说理论家透过神魔小说的表象，认识到其背后隐寓着深刻的含义，并不仅仅是以那些有趣的神魔形象逗读者一笑。清人又进一步把"寓意"说扩大到世情小说的领域。如张竹坡就专门写了一篇数千字的《寓意说》，论《金瓶梅》的隐寓手法。其云：

> 稗官者，寓言也。其假捏一人，幻造一事，虽为风影之谈，亦必依山点石，借海扬波。故《金瓶》一部有名人物不下百数，为之寻端竟委，大半皆属寓言。庶因物有名，

① 《闲情偶寄·词曲部》。
② 《玉蟾记序》。
③ 《红楼梦》第十二回夹批。

托名摭事，以成此一百回曲曲折折之书。[1]

除了这篇《寓意说》，竹坡还有《竹坡闲话》、《苦孝说》、《冷热金针》，也主要是谈《金瓶梅》的寓意。说《金瓶梅》是有为之作，是"寄意于时俗"的"泄愤"之书，这是大家都早已认识到的。廿公的《金瓶梅跋》就已经说过《金瓶梅》"为世庙时一钜公寓言"，且是"有所刺"的。如果从广义上理解，所谓"寓言"就是指作品有一定寓意，寄托着作者的某种情绪，表现了作者的创作意旨，这当然是不错的。小说中的人物、事件所以被称作"典型"，正在于它们不仅代表了自身，还有着更为广泛的含义。因此竹坡将一切小说都视作"寓言"，也还是有一定道理的。但是在进一步的论述中，张竹坡对每个《金瓶梅》人物都给予"索隐探微"，力图从他们身上找到作者的用意，就显得过于附会了。尤其从小说的人物命名上去寻找作者的创作意旨，就更显得荒唐无稽。如他对瓶儿与春梅命名的解释，说"因瓶生情，则花瓶而子虚姓花，银瓶而银姐名银。瓶与屏通，窥春必于隙底，屏号芙蓉"；"至于梅，又因瓶而生。何则？瓶里梅花，春光无几，则瓶罄喻骨髓暗枯，瓶梅又喻衰朽在即。……至周舟同音，春梅归之，为载花舟。秀臭同音，春梅遗臭。"等等，可以说是东拉西扯，匪夷所思。

尽管如此，我们还是不应该忽视张竹坡"寓意"说中有价值的部分。比如他虽然有"苦孝说"，暗指《金瓶梅》乃孝子所作，但此"孝子"是谁？他并没有深究，而且认为根本无深究的必要。他说："作小说者，既不留名，以其各有寓意，或暗指

① 《金瓶梅寓意说》。

某人而作。夫作者既用隐恶扬善之笔，不存其人之姓名，并不露自己之姓名，而后人必欲为之寻端竟委，说出名姓何哉？何其刻薄为怀也！且传闻之说，大都穿凿，不可深信。总之，作者无感慨亦必不著书，一言尽之矣。"[①] 也就是说，小说家从事创作，其人物、事件的取材，必然要有现实的根据，而现实的人物一旦进入小说，便成为艺术的典型，不再是现实生活中的张三李四，作者赋予他更广泛的代表性，具有了更深刻的典型意义。西门庆的生活原型也许就是严世蕃，但作为小说人物，他不再等同于严世蕃，他比严世蕃具备了更广泛、深刻的典型性。在这种情况下，再纠缠于西门庆是否严世蕃，笑笑生是否王世贞，在竹坡看来，是绝无必要搞清楚的，那完全是不懂得小说艺术的表现。

由于世情小说以平凡的生活现象作为描写内容，具有通俗易懂的特点，所以当有些世情小说有所寓意的时候，一般读者往往难以察觉，只有那些具有较强审美能力的人才可发现作者的真正意图。《金瓶梅》为什么一面世就被人们视作淫书而大加抨击呢？在有些理论家看来，这完全是欣赏水平低造成的，是为作品的表面现象所蒙蔽而看不到下面隐藏着的深意。廿公早已说过："今后流行此书，功德无量矣。不知者竟目为淫书，不唯不知作者之旨，并亦冤却流行者之心矣。"[②] 那么"作者之旨"为何哉？东吴弄珠客云："盖为世戒，非为世劝也。"[③] 张竹坡则为此专写了一篇《第一奇书非淫书论》，认为《金瓶梅》中的"微言"，不是一般人所能认识到的："夫微言之，而文人知

① 《金瓶梅读法》。
② 《金瓶梅跋》。
③ 《金瓶梅序》。

微；显言之，而流俗皆知。不意世之看者，不以为惩劝之韦弦，反以为行乐之符节，所以目为淫书，不知淫者自见其为淫耳。”刘廷玑在《在园杂志》中也表示了类似的观点，而且认为这正是《金瓶梅》的特点：“若深切人情世务，无如《金瓶梅》，真称奇书。欲要止淫，以淫说法；欲要破迷，引迷入悟。”可惜不少人只看到了《金瓶梅》的“淫”，而没有看到作者“止淫”的深意，刘廷玑认为这些都属于“不善读书者”。“善读者”以作品之善为善，以作品之恶为戒。“不善读书者”读了《水浒》，则生“狠戾悖逆之心”；读了《金瓶》，则生效法之心；读了《西游》，则生“诡怪幻妄之心”。世上“善读书者”少，“不善读书者”多，所以需要有高人来批点小说，以提高大众的阅读水平。刘廷玑正是在这个意义上赞扬圣叹评《水浒》，竹坡批《金瓶》：“金圣叹加以句读字断，分评总批，觉成异样花团锦簇文字。”“彭城张竹坡为之先总大纲，次则逐卷逐段分注批点，可以继武圣叹，是惩是劝，一目了然。”[①]

《金瓶梅》中连篇累牍的性描写，究竟是笑笑生“诲淫”还是“戒淫”，我们且不去说它，“诲淫”也罢，“戒淫”也罢，这样的描写倒也不是作者凭空杜撰。一方面，正如鲁迅先生曾经说过的，“实亦时尚”[②]；另一方面，时代的思潮也为他提供了作如此描写的条件和勇气，实事求是地说，作者并没有越出现实主义的范畴。撇开这些不讲，世情小说究竟有没有“寓意”或“微言”？针对《金瓶梅》的种种传说，鲁迅先生云：“明小说之宣扬秽德者，人物每有所指，盖借文字以报夙仇，而其是非，则

① 《在园杂志》。
② 《中国小说史略》。

殊难揣测。"[①] 并以沈德符在《野获编》中的说法，与小说中的描写相对照，并不排除确有孝子复仇而作此书的可能，只是"证佐盖阙，不能信也。"作家创作，他的最初缘起可能是各种各样的，但当他笔下的小说人物真正"活"起来并成为一个"独立的世界"之后，他就必须按照现实生活应有的逻辑，按照小说人物的性格规律去创作，这时他当初的创作"缘起"也许就显得微不足道了。事实上，如果一部小说中的人物确实都是"每有所指"，都可以与现实生活中的张三李四对号入座，作品中描写的事件也是影射某人，小说变成了泄私愤、报私仇的工具，那么它的艺术价值也就很值得怀疑了。

当然，我们所说的"寓意"或"微旨"主要地并不是指这些，而是指作品表象下面隐寓着的某种深刻的抽象思想或观念。小说家创作之初，当然有可能受到某种情绪的激发，比如孝子为父报仇那样的情绪，但当他创作的车轮真正运转起来之后，他要想使自己的作品获得艺术的生命力，就必须抛开最初情绪的约束，要从广阔无垠的现实生活中提炼出最有代表性的事件，塑造出具有典型意义的人物，表现博大精深的思想。《红楼梦》的创作目的，按照作者在第一回里介绍的说法，十分简单明了，是因为"市井俗人喜看理治之书者甚少，爱看适趣闲文者特多"，于是写出自己"半世亲睹亲闻的这几个女子"事迹，供人"醉余饱卧之时，或避事去愁之际，把此一玩"。作者还特地声明，"本意原为记述当日闺友闺情，并非怨世骂时之书矣。虽一时有涉于世态，然亦不得不叙者，但非作者本旨耳。"[②] 依作者之说，事情很简单，作品中不可能有什么微言深意。但事实上则不然。

① 《中国小说史略》。
② 《戚蓼生序本石头记》。

戚蓼生在《石头记序》中就强调了《红楼梦》的"《春秋》笔法"，提醒读者要得作者之"微旨"。他说：

> 第观其蕴于心而抒于手也，注彼而写此，目送而手挥，似谲而正，似则而淫，如《春秋》之有微词，史家之多曲笔，试一一读而绎之：写闺房则极其雍肃也，而艳冶已满纸矣；状阀阅则极其丰整也，而式微已盈睫矣；写宝玉之淫而痴也，而多情善悟不减历下琅琊；写黛玉之妒而尖也，而笃爱深怜不啻桑娥石女。……盖声止一声，手止一手，而淫佚贞静悲戚欢愉，不啻双管之齐下也。[①]

戚蓼生十分赞赏曹雪芹"一声也而两歌，一手也而二牍"的高超技巧，认为其笔法足可与《左传》、《史记》相提并论。所谓"《春秋》之微词"，"史家之曲笔"本来是一种写史的手法，即用隐蔽的言词表达贬损、讽刺之意。司马迁曾说："孔氏著《春秋》，隐桓之间则章，至哀定之际则微，为其切当世之文而罔褒，忌讳之辞也。"因为要忌讳，所以用词便隐晦。其实《史记》也学习了这种手法。吕祖谦云："其旨意之深远，寄兴之悠长，微而显，绝而续，正而变，文见于此，而起意在彼，若有鱼龙之变化，不可得而纵迹者矣。"[②] 戚蓼生认为曹雪芹也是使用的这种既微而显，绝而又续，奇正相生的手法。他举的例子是曹雪芹写"闺房"、"阀阅"及描写人物，总能给人两种印象，使人透过表层的描写看到深层的东西。脂砚斋在评点中，也屡屡赞曹氏的"史笔""曲笔"。如第十三回写秦可卿之死，脂砚斋便

① 《红楼梦》序。
② 《大事记》。

在此总批中写道："秦可卿淫丧天香楼，作者用史笔也。老朽因有魂托凤姐贾家后事二件，嫡是安富尊荣坐享人能想得到处。其事虽未漏，其言其意则令人悲切感服。姑赦之，因命芹溪删去。"又在第十四回批道："惯起波澜，惯能忙中写闲，又惯用曲笔，又惯综错，真妙。"曹雪芹不但在具体的情节构思和人物描写中运用"史笔"、"曲笔"，而且在全书的创作主旨上也并非像他说得那般轻松，也确是有"微旨"寄寓书中的。第一回中曹雪芹一面轻描淡写地说什么"大旨谈情"、"不敢干涉朝廷"，一面又沉痛地吟道："满纸荒唐言，一把辛酸泪。都云作者痴，谁解其中味？"如果《红楼梦》真的只是一部供人"把此一玩"的游戏之作，那么这里的"辛酸泪"、"其中味"又何所指呢？事实是，在爱情描写的背后，作者写的是"离合悲欢，兴衰际遇"，写的是他对社会人生的深刻理解这样一个大题目。按照一种说法，《红楼梦》是曹雪芹的自叙传，书中的一切，都是作者"半世亲见亲闻"；即使不是自叙传，曹雪芹的生活经历也在《红楼梦》的创作中占着极大的比重。但更重要的是，曹雪芹没把自己的笔局限于个人生活的狭小圈子里，抒发的不仅是个人的凄苦悲愁，由盛至衰的个人生活经历，亲见亲闻的世态炎凉，激发他将目光对着他所处的整个社会，思考着整个人类都面临的问题：人生的价值何在？《红楼梦》向我们展开的是一幅绚丽多彩的真正的生活画面，其内涵之丰富深刻，可以说是无与伦比。贾、史、王、薛的兴衰，难道只属于四大家族吗？宝黛的爱情悲欢，难道只为这两位公子小姐所有？曾经表现出巨大才能和强大生命的王熙凤，转眼间落得个"机关算尽太聪明，反误了卿卿性命"的下场，难道只是生活的偶然？不。《红楼梦》是部百科全书式的著作，我们要想准确地说明它的主旨，可能很困难，可

能会有多种答案，就如鲁迅说的："单是命意，就因读者的眼光而有种种：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事。"[1]这种主旨的多重性，固然与读者不同的"眼光"有关，但更主要的在于作品本身无所不包的生活内容和博大精深的思想内涵。一部内容单薄，含义浅显的作品，不可能产生如此多重的主题。抛开诸多"眼光"不论，就《红楼梦》本身提供给我们的信息而言，其"微旨"该是第一回"好了歌"和第五回"飞鸟各投林"所表达的内容。尤其是后者，它既预示了《红楼梦》人物的大结局，也凝结着作者创作《红楼梦》的真正用意：

> 为官的家业雕零，富贵的金银散尽，有恩的死里逃生，无情的分明报应；欠命的命已还，欠泪的泪已尽：冤冤相报自非轻，分离聚合皆前定。欲知命短问前生，老来富贵也真侥幸。看破的，遁入空门；痴迷的，枉送了性命。——好一似食尽鸟投林，落了片白茫茫大地真干净！

甲戌本《脂砚斋重评石头记》卷首有一首诗，前四句："浮生着甚苦奔忙？盛席华筵终散场。悲喜千般同幻渺，古今一梦尽荒唐。"表现的也是同一种思想，这就是人生如梦。人生的价值是什么？金钱吗？富贵吗？名位吗？爱情吗？经历过烈火烹油、繁华似锦的富贵生活的曹雪芹，晚年"著书黄叶村"，过着"满径蓬蒿老不华，举家食粥酒常赊"[2]的辛酸日子。当他回顾过去，他怎能不有"悲喜千般同幻渺"的感慨呢？他又怎能心平气和

① 《〈绛花洞〉小引》。
② 敦诚《赠曹雪芹圃》。

地去为那些酒足饭饱的人们创作"适趣闲文"呢？雪芹自云"字字看来皆是血"，脂砚斋云其"哭成此书"，岂不然哉！

三、讽刺意识

讽刺既是一种文学手法，也是小说观念的因素之一。早在史前小说中，讽刺就已经作为一种文学意识存在。神话中尚无讽刺因素，但在先秦寓言中，讽刺就已经成为一种常见手法了。其实，还不仅仅是一种"手法"，而且还表现为明确的创作意识。庄子寓言中讽刺特多，原因何在呢？无非是"以天下为沉浊，不可与庄语"[①]，"当战国之初，降襄周之末，叹苍生之业薄，伤道德之陵夷，乃慷慨发愤，爰著斯论。"[②] 面对着这个混乱污浊的世界，庄子认为只有用一种变形的方式才能表现其对现实的认识，所以他选择了讽刺。讽刺又真又假，既庄且谐，嬉笑怒骂，皆可成文，对表达庄子厌世混世、玩世不恭的人生观，可以说是再恰当不过了。

在以后的小说发展进程中，讽刺大部分只是作为一种修辞手段使用的，如在志怪志人小说中，在唐代传奇里，在宋元说书艺术及话本中，讽刺虽时有运用，但仍然只是一种文学手法，并没有发展成为一种意识。至明代，这种情况有所改变。在《西游记》里，我们发现吴承恩对猪八戒的好吃懒做、自作聪明，及唐僧的迂腐糊涂，总在不断地使用讽刺的笔法予以嘲笑和批判，即使对他喜欢的孙悟空，也常有诙谐滑稽之笔，让读者看了产生会心的微笑。这说明作者对待现实生活，对生活中的

① 《庄子·天下》。
② 成玄英《庄子序》。

“阴暗面”或人性中的缺点，不再拘于传统的“严肃”表现方式，而宁愿以近于玩世不恭的态度戏之弄之，这就有点像庄子的态度。而在《金瓶梅》中，这种对待人生的态度及表现方式又有了进一步的发展。竹坡称《金瓶梅》是“一部炎凉书”，廿公称其“曲尽人间丑态”。确实，《金瓶梅》不仅以极为锋利的写实笔法再现了那个社会各种丑恶的外部现象，也以冷峻严肃的态度剖开了世人的肮脏灵魂，以尖锐的讽刺写尽了那个时代的人情冷暖、世态炎凉。讽刺，不仅是作者塑造人物的手段，而且成为贯穿全书的基调。人们往往把《儒林外史》看作是中国“讽刺小说之祖”。其实，第一次把讽刺作为全书基调的是《金瓶梅》，而《儒林外史》在此基础上达到了高峰。笑笑生对待书中的人物有两种态度，像西门庆、潘金莲、吴月娘一类，多用冷静、客观之笔，而对应伯爵之类的帮闲人物，则用强烈的讽刺、嘲谑口吻，主观性极强。《金瓶梅》的讽刺已经达到了较高层次，作者并没把它仅仅当成制造笑料的方法，而是作为解剖人生、透视人物心灵的武器来运用的，在某种程度上，已经做到了悲喜剧的融合。这无疑为《儒林外史》提供了很好的借鉴。

《儒林外史》对小说史的贡献之一就是把讽刺手法发展成为讽刺意识。那么手法与意识的区别在哪里呢？举例来说，当我们在观看戏剧的时候，所谓“正剧”里也有丑角，当他们出来表演时，观众无疑会为他们的滑稽动作、插科打诨发出笑声，丑角的自嘲也会产生喜剧性的讽刺效果。但是，这种笑声与讽刺效果只是暂时的、局部的，它不会使正剧变成喜剧。而在真正的喜剧中，笑声和讽刺就不再是局部的，它是喜剧的全部内容，它造成了喜剧的特殊气氛，决定了喜剧不同于正剧的特质。这说明正剧与喜剧的作者，其创作意识是完全不同的，从创作目

的，到表现手法，都是不同的。说到底，这种区别还是来源于作者对待人生的态度及其文学的观念。正剧的作者无论是歌功颂德还是针砭时弊，他们都像是“入世者”，对生活还是充满希望，至少还没有绝望，所以在创作时还能保持着对生活的正常态度。但某些喜剧的作者则往往是对生活的绝望者，生活的磨难使他们对一切都失去了信心，他们已经没有兴趣用文学的形式去“补天”，他们认为一切都已无药可救，只有选用无情的讽刺与嘲弄这种极端的形式，去抒写自己心中的悲痛。所以真正具有艺术感染力的喜剧应该是“含泪的笑”，是喜剧后面隐含着的巨大的悲剧因素，是笑过之后的沉痛思索。

小说当然也是如此。《三国》《水浒》即是小说中的“正剧”，而《儒林外史》则是“喜剧”或“讽刺剧”。罗贯中创作《三国演义》，是要读者“知正统必当扶，窃位必当诛，忠孝节义必当师，奸贪谀佞必当去”[①]；施耐庵创作《水浒传》，是要“有国者不可以不读，一读此传，则忠义不在水浒，而皆在于君侧矣。贤宰相不可以不读，一读此传，则忠义不在水浒，而皆在于朝廷矣。”[②] 虽然李贽同时也说过“《水浒传》者，发愤之所作也。”[③] 但施耐庵的“发愤”，在很大成分上是“恨铁不成钢”，他为“宋室不竞，冠履倒施”的局面感到羞愧。因此，施、罗二公都不脱儒家的用世思想。而吴敬梓与施、罗的不同也正在这里。坎坷的生活经历使他对社会人生的态度发生了根本性的转变，先是家族的纷争使他看透了所谓“亲情”的虚伪本质，接着由富而贫的生活变迁又使他识破了社会的真实，他开始由

---

① 修髯子《三国志通俗演义引》。
② 李贽《忠义水浒传序》。
③ 李贽《忠义水浒传序》。

不平走向对抗，并且以种种极端的形式表现出来。功名富贵，曾经是吴敬梓的人生理想，但当他屡遭失败后，他又选择了与之完全相反的道路，那就是与当权者不合作，保持自己的操守。用《儒林外史》中的话说，就是“儒者爱身，遇高官而不受。”他反思了自己走过的道路，并且完全予以否定，果断地跳出了科举与功名的圈子。《儒林外史》正是他在灵魂深处进行深刻反思的结晶。闲斋老人在《儒林外史序》中这样说：

> 其书以功名富贵为一篇之骨，有心艳功名富贵而媚人下人者，有倚仗功名富贵而骄人傲人者，有假托无意功名富贵自以为高被人看破耻笑者，终乃以辞却功名富贵品地最上一层，为中流砥柱。

功名富贵是个大题目，自古以来，不为此而动心者能有几人？上自帝王将相，下迄贩夫走卒，这是大家共同的梦想；所不同者，只是有人实现有人破灭而已！但更多的人则是仍在这个美丽的梦中沉浮，在为实现它而做着无用功，极少有人能做梦醒后的反思。吴敬梓就是这极少数中的一个。他在书中塑造了几种人，分别表现出对功名富贵的不同态度，再现了世人在功名富贵面前的丑态。有人没有能力得到功名富贵，却对别人的功名富贵慕之羡之，而不惜媚人下人，像书中的牛浦郎便是；有人一旦得到功名富贵便气焰万丈，就连当了个总甲也会“意气扬扬，欣然自得，颇有‘官到尚书吏到都’的景象”[1]；也有人千方百计却得不到功名，便自标清高，装成名士，到处附庸风雅，蒙骗

① 《儒林外史》卧评第二回。

世人。当然，作者也没有忘记那些视功名富贵如敝屣的上品人物，他们被闲斋老人称作“中流砥柱”，这是作者心目中的理想人物。但作者的主要笔墨是用在前几种人物的身上，写他们在功名富贵面前的种种自我表演。其中表演最充分者，又数形形色色的儒者。

提到儒者，我们脑中自然会显出一连串温文尔雅的形象：博学多识的智慧老人，才貌双全的风流小生；抑或运筹帷幄的军师谋士，满腹经纶的治世才人……是的，在传统的小说戏曲中，儒者多是智慧的象征，是受人尊敬的形象。但早在《金瓶梅》中，儒者就已经变了样子，书中有一个“好男风”的温秀才，和一个“早把道学送还了孔夫子”的水秀才，既无真才实学，又没有道德品行，所以受尽了作者的讽刺嘲弄。而在《儒林外史》中，儒者的形象就更蜕化成了一个个受人耻笑的小丑。他们为了得到功名富贵，把举业看得比生命还重。书中的马二先生就露骨地说：“举业二字，是从古及今人人必要做的。……就是夫子在而今，也要念文章，做举业，断不讲那‘言寡尤，行寡悔’的话。何也？就日日讲究‘言寡尤，行寡悔’，那个给你官做？”他还教导匡超人：“人生世上，除了这事，就没有第二件可以出头。”既然他们把举业看成通向功名富贵的唯一阶梯，就无怪乎他们穷经皓首，为举业而苦读终生了。但可悲的是，能如愿以偿者少之又少，绝大部分到头来就像书中的倪霜峰那样，功名富贵没得到，却弄得“拿不得轻，负不的重，一日穷似一日”[1]，连个谋生之道都没有找到。即使像周进、范进蹉跎半生，侥幸得到了功名富贵，也是心血耗尽，人格变形，范进中举发疯不就

① 《儒林外史》第二十五回。

是血淋淋的一幕吗？至于那些在举业上一帆风顺者，他们一旦由儒者上升为统治阶级的一员，转眼间便撕去了斯文儒雅的假面具，露出凶恶的本质，堕落成与封建统治者毫无二致的贪婪之徒——其实，封建统治集团原本就是那些“得志”的儒者组成的。《儒林外史》中的汤知县、南昌太守王惠就是这一类人。其实从本质上说，无论是穷愁潦倒的破落文人倪霜峰，还是终得“正果”的周进、范进，还是汤知县、王太守，他们在本质上并无区别，他们在富贵功名面前都表现出了同样的热情；问题仅仅在于，有人想得到的东西如愿以偿，有人则梦想落空。如果倪霜峰能有范进那样的命运，侥幸为周进所看中而成就了举业，他同样会受到富豪乡绅的尊敬，并被吹嘘为“文宿星下凡”，也同样会做出居丧期间打秋风、吃大虾圆的事来。所谓“胜者王侯败者贼”，在举业上也是如此。但不论胜者还是败者，都无例外地成为吴敬梓的讽刺对象。既然大家在功名富贵和举业面前都是执迷不悟者，理所当然地都应该受到作者的批判。只有那些真正跳出迷津的人，像王冕、杜少卿、迟衡山之辈，才是作者心目中的真正儒雅之士。

作为封建知识分子队伍中的一员，作为一个在求取功名富贵的道路上也走过一段路的“个中人”，吴敬梓对他的同类，对他们赖以生存的举业为什么如此深恶痛绝呢？是什么使得吴敬梓向自己置身的儒林大杀回马枪呢？

《儒林外史》问世后，确实使不少人读了不舒服，有人便攻击吴敬梓“形容刻薄，非忠厚之道”[①]，视《儒林外史》为谤世之书[②]，可见它确实戳痛了一些人，尤其是儒林中人。这当然并

① 黄安瑾《儒林外史序》。
② 徐允临《儒林外史跋》。

不奇怪，吴敬梓创作《儒林外史》的目的，难道不正在这里吗？金和说："是书则先生嬉笑怒骂之文也。盖先生遂志不仕，所阅于世事者久，而所忧于人心者深，彰阐之权，无假于万一，始于是书焉发之，以当木铎之振，非苟焉愤时疾俗而已。"[①] 像曹雪芹一样，吴敬梓曾经历过由盛而衰、先富后贫的人生巨变，他亲自感受了所谓"世情"、"人心"，深知其中的险恶；而他在举业道路上的经历，又使他看透了所谓"儒者"、"士人"的真实面目，以及科举的骗人本质。富贵抛弃了他，他并没有自怨自艾；功名与他无缘，他也没有心灰意懒。相反，他从此中跳了出来，以一个"局外人"的身份回过头来对世人追求的功名富贵、对中国传统知识分子走过的道路，进行了冷静的反思。毫无疑问，《儒林外史》就是他反思的结果。

儒家自古来以修身齐家治国平天下作为人生最高理想，讲究"穷则独善其身，达则兼济天下"，对功名富贵，从来都不讳言。相反，建功立业，光宗耀祖，是光荣的，否则便是耻辱。这种积极入世的人生态度，千百年来固然造就了无数志士仁人，为国家、民族建立了丰功伟绩，其宝贵价值自不待言。然而，这一人生态度也有副面的作用，即它与功名富贵、金钱地位过于紧密地联系在一起，而且被后世的儒者（他们自称是儒家的当然继承人）畸形地扩大化了，以致求取"功名"为国为民不过成了一块空招牌，真正的目的是为自己谋取富贵，捞到金钱。此话说得也许过于"刻薄"了一些，但实情确是如此。前文我们已经引述了马二先生教导后学的话，话虽然说得直，却全为肺腑之言，是当时儒士们心灵的写照。所谓"书中自有黄金屋，书

---

① 金和《儒林外史跋》。

中自有千钟粟，书中自有颜如玉”，也是马二先生常挂在嘴边的。这句被儒士们奉为圭臬的格言，除了吃喝玩乐的内容，哪里还有一丝为国为民的人生理想，一毫建功立业的豪情壮志？封建政治经过一二千年的发展，至吴敬梓的时代已经千疮百孔，腐败成为时代的特征。在此政治背景下的所谓举业，不过是儒者求得金钱地位的敲门砖，是封建政治寻找帮凶的方法。举业又像一道分水岭，过得去，穷书生便成了阔官家，功名富贵，金钱美女，便成了囊中之物；过不去，仍然是可怜兮兮的穷书生，他就只得像范进一样插着草标卖鸡，像周进一样去当管账先生，像倪霜峰一样靠修乐器谋生，潦倒终身。历来以博学自负，以儒雅自许的中国知识分子，都被吸引到这座分水岭下，剥下一切伪装，使出十八般武艺，都急急可可地要爬过这道分水岭。正是在这道岭下，演出了一出又一出喜剧、悲剧、丑剧、闹剧。世世代代，儒者们充当“剧中人”而不耻，又有谁能真正识透举业的实质，反身跳出迷津呢？几乎没有。

有人说吴敬梓既是小说家，更是思想家。这无疑是对的。他不但具有深刻的洞察力，更可贵的是，他作为封建知识分子的一员，有反思自身的勇气，戳破并揭穿了自己营垒中的黑幕。千百年来，中国的知识分子把举业，把“学而优则仕”作为自己的命根子，作为自己人生的最高追求，实际上，它真的那么有价值吗？它值得人们花费全部心血去孜孜以求吗？它是人生的全部吗？吴敬梓作出了完全不同于前人的回答。他以生动的形象再现了举业道路上的悲喜剧，剖开了士人的丑恶灵魂，对“自身”予以彻底的否定。《儒林外史》形象地说明，科举制度是一副罗网，它为统治阶级搜罗鹰犬；科举制度是一副毒剂，毒害了无数士人的心灵，异化了他们的人格；科举制度是一个陷

阱，使知识分子陷身其中，迷失了人生的道路。其实，对举业的实质，统治阶级比那些混混沌沌的儒士们更明白。清代满洲大学士鄂尔泰曾很坦率地说："非不知八股为无用，而用以牢笼志士，驱策人才，其术莫善于此。"[①] 你看，还有比这说得更明白的吗？可悲的只是，大部分儒士不明白这一点，或者说明白而不愿承认这一点。

鲁迅先生这样说："'讽刺'的生命是真实，……它所写的事情是公然的，也是常见的，平时是谁都不以为奇的，而且自然是谁都毫不注意的。不过这事情在那时却已经是不合理，可笑，可鄙，甚而至于可恶。但这么行下来了，习惯了，虽在大庭广众之间，谁也不觉得奇怪；现在给它特别一提，就动人。"[②] 用这段话来对照吴敬梓笔下的举业与儒士，正是如此。当谁也没认识到举业的"不合理"和儒士们的"可笑，可鄙"的时候，似乎一切都很正常，也不值得"特别一提"；而当吴敬梓识透了这一切，并以犀利的笔入木三分地再现出来的时候，大家才觉得它的"动人"，才看到这一切的"不合理，可笑，可鄙，甚而至于可恶"。《儒林外史》的讽刺就是这样产生的。其实，吴敬梓何曾夸张了生活，他只不过选择生活的角度与众不同，把审视的目光对准了前人不曾注意的角落。《儒林外史》的讽刺成就，与其说是来源于作者的高超艺术技巧，倒不如说是作者超乎前人的识力与异乎寻常的勇气所致。生活现象本来是客观存在的，儒者们的悲喜剧已上演了千百年，世人为功名富贵而忙忙碌碌谁都视为平常；既然人们认为这一切都是合理的，当然不会产生讽刺。吴敬梓的不同之处正在于他找到了真正合理的东西，并

①　《清朝野史大观·清代史料》卷三。
②　《且介亭杂文二集·什么是"讽刺"》。

且敢于打破那些长期被人们认为合理的“不合理”，揭出其“可笑、可鄙”的内核，促人猛醒。

当吴敬梓以决绝的态度否定了自我，亦即否定了知识分子千百年来走过的举业道路的时候，他也为知识分子设计了新的人生道路与人格模式，这就是王冕式的，杜少卿式的，视功名富贵如粪土，逍遥避世，自食其力，保持独立的人格，潇洒地度过一生。书中的迟衡山这样说：“而今读书的朋友，只不过讲个举业，若会作两句诗赋，就算雅极的了。放着经史上礼乐兵农的事，全然不问！”书中还描写了修建泰伯祠的情节，目的是“借此大家习学礼乐，成就出些人才，也可以助一助政教。”由此可见，吴敬梓并不笼统地反对儒家基本的人生追求，比如修齐治平，及达则兼济、穷则独善，吴敬梓只是认为，传统的儒家人格规范早就被破坏了，后世儒者被举业异化得太过功名富贵之心，因此当务之急是要恢复古代的礼乐兵农，还儒家思想的本来面孔。当然，吴敬梓不明白，他的这种想法只能是一种美好的理想，是根本不可能实现的。

第二节　技巧与审美

一、“娱目适情”

“文以载道”的文学观念培养了小说的强烈功利意识，无论是作者还是评论者，他们的目光大多集中在小说的政治教化

功能上，并由此来判断小说的价值与地位。但一般来说，读者的着眼点与作者、评论者有所不同，他们喜欢小说，主要的是小说能给他们精神上的愉悦。其实小说的生命力，也主要是以此来维持的。试想如果小说没有娱乐功能，它如何能赢得众多的读者？它又怎能保持长盛不衰的生命力？读者是小说艺术的“上帝”，而娱乐审美功能又是读者的生命。随着小说艺术的发展，作者和评论者也渐渐把注意点移向小说的审美作用，作者更讲究表现技巧，评点家更注意从艺术的角度剖析作品，向读者点出小说艺术美之所在。我们从金圣叹的《水浒》评点中已经可以明显看出这一倾向。在他之后，这一倾向又有了进一步发展，形成了清一代小说重审美重技巧的特征。

历来的小说家，总是有意无意地强调自己的作品政治教化或道德惩劝的功能，即使是写情写欲的作品，也要曲于辩解，说是为“世戒”，而非为“世劝”，远不如曹雪芹这样的大家来得坦率。《红楼梦》反映生活之广之深刻，恐怕是他书难能比肩，但曹雪芹并没把自己的创作目的说得那样神圣，而只是说“用假雨村言，敷衍出一段故事来，以悦人耳目”，“适趣解闷”。因为作者十分了解读者的阅读心理，知道他们读小说大多为了求娱乐，而非受教育。雪芹又云：“今之人，贫者日为衣食所累，富者又怀不足之心，纵然一时稍闲又有贪淫恋色、好货寻愁之事，那里有功夫看那理治之书！所以我这一段故事，也不愿世人称奇道妙，也不定要世人喜阅检读，只愿他们当那醉余饱卧之时，或避事去愁之际，把此一玩，岂不省了些寿命筋力？”曹雪芹这样说，难道就否定了自己作品的巨大认识价值不成？当然不是。承认《红楼梦》的娱乐审美功能，丝毫也不否定它的其他价值，更不影响它成为古代小说中最伟大的作品。事实上，

任何伟大的小说作品或其他文学作品都应该具有极大的审美价值，否则，便不成其为“伟大”。陶家鹤在《绿野仙踪序》中说：“余每于经史百家披阅之暇时，注意于说部，为其不费心力，可娱目适情耳。”此话说得很实在，与曹雪芹的意思相同。这说明追求小说的审美娱乐效果，不仅下层读者如此，文人雅士也不例外。惺园居士也说：“士人束发受书，经史子集，浩如烟海，博观约取，曾有几人？唯稗官野乘，往往爱不释手。”[①] 也有人认为小说只有在精神愉悦的基础上才能更好地起到教化作用，也即寓教于乐。蠡勺居士云：

> 予则谓小说，当以怡神悦魄为主，使人之碌碌此世者，咸弃其焦思繁虑，而暂迁其心于恬适之境者也；又令人之闻义侠之风，则激其慷慨之气；闻忧愁之事，则动其凄惋之情；闻恶则深恶，闻善则深善，斯则又古人启发良心惩创逸志之微旨，且又为明于庶物，察于人伦之大助也……若夫小说，则妆点雕饰，遂成奇观，嘻笑怒骂，无非至文；使人注目视之，倾耳听之，而不觉其津津甚有味，孳孳然而不厌也，则其感人也必易，而其入人也必深矣。

他将小说与经史相对比，认为经史虽然“为训于后世”，但因缺乏“谈谑之趣”，所以远不如小说吸引人，教化效果当然也赶不上小说作品。小说既能娱人情性，去人焦思繁虑，又能为人创造一个美好的心境，使人在不知不觉中受到感染和教育。

---

① 《儒林外史序》。

二、"神工鬼斧"

小说的美感来自哪里？来自不同于经史的思维方法和表现技巧，它是通过具体的形象、情节给读者造成"可视"的效果。对于这一特性，清代的小说理论家比前人认识要深刻得多，所以他们无论在序跋中，还是在评点中，都再也不是泛泛地肯定其"补正史"或"助教化"之功，或赞曰"妙绝"、"如画"之类，而是细致入微地分析小说特有的叙事技法，以画龙点睛之笔揭示出作品蕴含的艺术之美，引导读者的鉴赏活动。如果说以前的小说理论家注重在小说"写什么"这个问题上，那么现在的小说理论家更感兴趣的是小说"怎样写"以及"为什么这样写"。前一个问题是小说与其他文体混淆不清及小说发展初期出现的问题，后两个问题则是小说艺术成熟时期题中应有之义。因此说，对小说表现技巧及审美功能的重视，反映了小说观念的新发展。

自金圣叹在对《水浒》的具体鉴赏批评中总结出种种"文法"，以揭示《水浒》艺术之美以后，毛宗岗又在对《三国》的评点中，继承了圣叹的做法，对人物、事件、情节进行了细致的分析，认为此书是"文章之最妙者"，是"绝世妙文"，并指出之所以如此，是因为作者巧运匠心，表现出高度的艺术技巧。毛氏指出，罗贯中描写人物、事物甚至景物，都有张有驰，有点染，有伏笔，有先声，有余势，并成功地运用了对比、烘托、插叙、倒叙、虚写和实写等笔法，所以使《三国演义》的艺术结构既宏伟壮阔，又不失严密精巧，几乎是"天造地设"。毛宗岗之后，又有张竹坡对《金瓶梅》的评点，及孟芥舟等人对

《女仙外史》的评点。竹坡评点《金瓶梅》在形式上仍然是走的金圣叹、毛宗岗的路子，并无什么突破，有些基本上是原封不动地模仿金、毛，如《读法》中总结出的那套文法。但在回评中，竹坡对作者创意、人物性格、艺术用心分析得更为细腻，真可以说细入毫发。虽然其中不乏牵强或繁琐之处，但真知迭出，表现出竹坡高超的鉴赏批评能力，对引导读者领略作品之美，是有益处的。比如他对《金瓶梅》的人物出场便有一番精彩的分析：

> 一部一百回，乃于第一回中，如一缕头发，千丝万丝，要在头上一根绳儿扎住；又如一喷壶水，要在一提起来，即一线一线同时喷出来。今看作者，唯西门庆一人是直说，他如应伯爵等九人，是带出；月娘三房是直叙；别的如桂姐、玳安、玉箫……来保、王婆诸色人等，一齐皆出，如喷壶倾水。然却是说话做事，一路有意无意，东拉西扯，便皆叙出，并非另起锅灶，重新下米，真正龙门能事。若夫叙一人而数人于不言中跃跃欲动，则又神工鬼斧，非人力之所能为者矣！何以见之？如教大丫头玉箫拿蒸酥是也。夫丫头则丫头已耳，何以必言大丫头哉？春梅固原在月娘房中做小丫头也，一言而春梅跃然矣，真正化工文字。[1]

竹坡认为《金瓶梅》作者处理人物出场方式极尽变化，主要人物正面出场，而次要人物是“带出”；有的是单独出场，有的则是“一齐皆出”；有的是以人带出事来，有的却是以事带出人来。

---

① 《金瓶梅》第一回评。

如果小说人物出场方式一律都是所谓“另起炉灶”，人物既显呆板，文章也显得板滞。如春梅的出场，竹坡便认为作者运用了伏笔，“影写”。他说：“写春梅何不于首卷内直出其名哉？不知此作者特特为春梅留身份故也。既为丫鬟，不便单单拈出，势必如玉箫借拿东西，或传话时出之，如此，则春梅扫地矣。然则俟金莲进门，或云用银自外边买来亦可。不知一部大书，全是这三个人，乃第一回时如何不点出也。看他于此等难处，偏能不费丝毫气力，一笔勾出，且于不用一笔处勾出。”竹坡认为春梅是“金、瓶、梅”三个主要人物之一，地位极重要，所以出场方式亦不寻常，既非直叙，也非旁出，而是通过月娘让“大丫头”玉箫拿蒸酥的情节，影射出还要有一个“小丫头”，这就是春梅。春梅虽然没有在第一回里正面出场，但作为本书的女主人公之一，作者已经点出了她的存在，埋下了伏笔。竹坡对这些变化有致的人物出场方式大为赞赏，叹为“天仙”、“鬼怪”、“神工鬼斧”。另外竹坡还用“扎头发”与“喷壶”作比，认为这些人物出场方式与作品的整体结构也是大有关系的。

另如对场面的描写，竹坡对第三十回写瓶儿生子的场面这样评论：“夫写其生子，必如何如何，虽极力描写，已落秽套。今看其止令月娘一忙，众人一齐在屋，金莲发话，雪娥慌走几段文字，下直接‘呱’的一声，遂使生子已完，真是异样巧滑之文；而金莲妒口，又白描入骨也。”这一回是写西门庆生子加官，双喜临门，竹坡谓“一齐写出，可谓热极矣”，用以反衬西门庆死后的“冷极”。而瓶儿生子究竟应该怎样写？正像竹坡指出的，作者没有正面写生子的场面——此场面既不好写，也容易落“秽”。作者巧妙运用了侧写的方法，只写月娘如何关心瓶儿，问哪个小厮去接收生婆，又骂着令玳安快快迎去；接着又

通过金莲之口，说“紧着热剌剌的挤了一屋子的人”，说明大家都很关心此事；而更重要的笔墨，全都用在金莲身上，先写她恶意地说众人：“也不是养孩子，都看着下象胆哩！”后来又对玉楼说瓶儿怀的孩子还不知道是谁家的。孙雪娥虽然在西门庆面前不甚得宠，远不如李瓶儿，但她对瓶儿生子也还是高兴的，赶过来看，只是脚下不稳，险些摔跤，被金莲嘲骂了一顿。最后只听“呱”的一声，孩子生下来了，全家欢喜，一片忙乱，这时的金莲却跑进屋里，向床上哭去了。就是说，瓶儿生子的整个过程，作者一直把目光盯在场面外的人和事，通过他们的言与行，完成对瓶儿生子情节的叙述。同时，也完成了对一系列人物的性格刻画。对李瓶儿生子，不同的人表现出不同的态度。瓶儿之喜，自不必说。月娘作为正头娘子，生下的孩子起码在名义上也是她的，所以她也高兴。雪娥虽然蠢笨，但与瓶儿倒无芥蒂，所以也赶来观看，亦有欣喜之意。玉楼是明白人，虽然知道瓶儿生子对自己有不利影响，但由于她本性慈善，所以也并无恶意。只有潘金莲，眼睁睁地看着自己的死对头又生下了宝贝儿子，地位更加巩固，真是又恨又恼，但对此又无可奈何，只有以哭发泄！

类似这样的艺术技巧，不是每个读者都可以看出来的。张竹坡以一个艺术鉴赏家的慧心，画龙点睛，无疑会大大提高读者的鉴赏能力。而文学艺术的发展进步，从来都是在作者和读者、理论与实践相互促动中实现的。所以从实质上来说，这种重技巧，从技巧中寻找美的观念，必然会促进小说艺术水平的进一步提高。《红楼梦》及《儒林外史》两部杰构在艺术上的成功，不能说与此没有关系。

曹雪芹在小说第一回对明末清初某些才子佳人小说在思想

及艺术上表现出来的低俗深表厌恶，我们已在前文中引述。一方面，这表明曹氏在“写什么”这个问题上表现得不同流俗，而另一方面也说明在小说表现技巧上，即“怎样写”上具有充分的自信。因为要写好一部小说，塑造出全新的艺术形象，不是光靠独特的想法能够实现的，他还必须同时具备高超的艺术表现才能。曹雪芹正是这样的小说家。脂砚斋在对《红楼梦》的评点中，极少空洞的议论，而是紧密结合作品的故事情节，全面展示《红楼梦》艺术成功的奥妙。曹雪芹写人物，固然如前文所说过的是他遵循生活的真实逻辑，“取其事体情理”的结果，但更具体地说，这是他在选材、提炼、遣词造句方面高超才能的再现。生活现象是客观的，但在纷繁的生活现象中选择哪一部分才能真正表现出人物性格的本质来，怎样使朴素的生活现象变得更凝炼，更具典型性，这都是表现作者能力的地方。脂砚斋在《红楼梦》第三十九回中有如下一段批语：

> 奇奇怪怪文章。在刘姥姥眼中，以为阿凤至尊至贵，普天下人都该站着说，阿凤独坐才是。如何今见阿凤独站哉？真妙文字！

这一回的情节是写刘姥姥又进荣国府，由人领着去见贾母：“刘姥姥进去，只见满屋里珠围翠绕，花枝招展的，并不知都系何人。只见一张榻上，独歪着一位老婆婆，身后坐着一个纱罗裹的美人一般的一个丫鬟，在那里捶腿。凤姐儿站着正说笑。”上引一段批语，主要是针对最后一句而发的。其实曹雪芹并未写刘姥姥的这段心理活动，而是脂砚斋根据雪芹笔下的一个“站”字而联想出来的。不过，这种联想不但完全合情合理，而

且简直就是对雪芹描写的补充！刘姥姥第一次进荣国府时就见过凤姐，而且听过周瑞家的介绍："这凤姑娘年纪儿虽小，行事儿比是人都大呢。如今出挑的美人儿似的，少说着只怕有一万心眼子；再要赌口齿，十个会说的男人也说不过他呢！"刘姥姥对此印象十分深刻，凤姐自然也就成了她崇拜的对象。但这次忽见了鬟都是坐着给贾母捶腿，而崇拜的凤姐竟是站着说话，怎能不觉着奇怪？刘姥姥当然不知道，凤姐平时就是靠这些"小意儿"惹贾母欢心的，否则，又怎能称得上"少说有一万心眼子"呢？问题是曹雪芹心细如发，竟连这个完全不起眼的细节也不放过，用了一个"站"字，竟将凤姐的智慧和盘托出，这又怎能不让脂砚斋惊呼"真妙文字"！上面的情节紧接着是："刘姥姥便知是贾母了，忙上来，陪着笑，拜了几拜，口里说：'请老寿星安！'"脂砚斋又对此批曰：

> 更妙！贾母之号何其多耶？在诸人口中则曰老太太，在阿凤口中则曰老祖宗，在僧尼口中则曰老菩萨，刘姥姥口中则曰老寿星者，却似有数人，想去则皆贾母。难得如此各尽其妙。刘姥姥亦善应接。

刘姥姥虽是村妇，见识不广，但她并不傻；相反，她很聪明。她生在贫穷之家，生活无着，要想从显赫的荣国府里揩些油水，毕竟也还是需要动些脑子的。她虽然不见得懂得修辞学，但对贾府各色人等要有一个得体的称呼，她该是心知肚明的，因为这与她此行的目的大有关系。后来她在贾府里装憨卖傻，自讽自嘲，以博取公子哥儿及小姐奴婢们的一笑，也是为了同一个目的。尽管贾母的年纪还不如她大，但她既不能称"大妹子"，也

不宜叫“老姊妹”，这样既是自作多情，也乱了贵贱的规矩。她恰如其分地选择了“老寿星”来称呼贾府中这位年迈的实权人物，何等得体！何等惹人高兴！妙的是“老寿星”并不倚老卖老，也不以己之富贵骄人，而是亲切地称刘姥姥为“老亲家”。脂砚斋就此又云：“神妙之极！看官至此必愁贾母以何相称。谁知公然曰老亲家，何等现成，何等大方，何等有情理。若云作者心中编出，余断断不信。何也？盖编得出者，断不能有这种情理。”[①]“情理”，只是作家的追求，能否做到符合情理，则需要作家的杰出才能。鼓吹情理的小说家明清时不少，但真正像《红楼梦》那样入情入理的作品却不多见。《儿女英雄传》作者也口口声声谈情理，但作品却处处有违情物理的地方。何也？作者才力不逮之故也。

卧闲草堂本《儒林外史》的评点也明显表现出重视技巧，并有在技巧分析中鉴赏小说美的倾向。《儒林外史》的最大特征是讽刺，所以卧评的主要笔墨也用在对讽刺手法的分析上。范进中举是作者抨击科举，揭示儒士内心世界，再现世态炎凉情状的一大关目。这一回由周进撞号板始，至范进中举，范母因高兴而身亡止，文章曲曲折折，其中有无限烟波。周进考了一辈子科举，竟连连受挫，秀才不曾挣得一个，一直保持着童生身份。他只好忍辱负重，先是坐馆谋生，后来竟连这条生路也断了，只得跟着个体商户去当记帐员。当他参观了贡院，想想自己奋斗到胡子都白了，竟连这个考场还没有进过，不觉悲从中来，一头撞死在号板上。卧评于此云：

① 《红楼梦》第三十九回夹批。

见了号板痛哭至于呕血，乃穷老腐儒受尽毕生辛苦，如梅三相、王大爷等相遭不知几辈，至此一齐提出心头。其见解不过如此，非如阮嗣宗、汝初明一流人，别有伤心处也。[1]

卧评认为这种描写并非同情周进，更非褒扬周进，而是予以尖锐讽刺。对举业，对功名富贵，周进看得很重；岂止看得重，简直就把它当成命根子。他屡屡受挫，却没有接受什么教训，更谈不上什么自我反思了。他只觉得委屈，命运对他太不公平，所以触景生情，嚎啕痛哭。对此，吴敬梓是看不起的，卧评也是看不起的，所以说他"见解不过如此"。事实上，周进除了知道举业乃唯一可以实现富贵功名之路外，所知极少，可以说是一个没有思想的人。他的识见，他的境界，又哪里能同阮籍等辈相比！命运到底没有"亏待"周进，他最终还是登上了那一级对他至关重要的人生阶梯，并且同病相怜，连与他命运相仿的范进也提携了上去。

吴敬梓尽管否定举业与功名富贵，但他并没有把一切责任都推到儒士头上。周进、范进为什么那般痴迷于举业而难以自拔呢？因为举业带来的荣华富贵太吸引人了，能否登上这一台阶，相差太巨大了！仅以范进为例，中举之前，众人看不起且不说，连他的丈人对他也是如狼似虎，动不动便骂得狗血喷头，口口声声要他"撒抛尿照照自己"。待范进中了举，不是亲的来攀亲，乡绅富豪也争着送东西，胡屠户也由前倨改为后恭，口称"贤婿老爷"，毕恭毕敬，丑态百出。卧评对此是这样评论的：

---

[1] 《儒林外史》卧评第三回。

“范进进学，大肠瓶酒是胡老爹自携来，临去是披着衣服，腆着肚子；范进中举，七八斤肉、四五千钱是二汉送来，临去是低着头笑迷迷的。前后映带，文章谨严之至。”[①] 胡老爹身为屠户，大字并不识得几个，却胆敢看不起读书人范进，原因不外乎一是他是范进的岳父大人，二是范进五十多岁还是个童生，在举业上并无所成。范进进了学，总算进了一步，但还是没被胡屠户放在眼里，因为秀才地位毕竟低微，他甚至怀疑是宗师见范进年老，舍给他的。所以来祝贺时，只提了一挂猪下水并一瓶酒，并且来到后又着实教导了范进一番，要他不必翘尾巴。但当范进真的中了举，胡屠户再也不敢装大，来祝贺时也庄重得多了，并不自己提礼，而是让个烧汤的二汉提了七八斤肉，并四五千钱。上回临走是“腆着肚子去了”，一副盛气凌人、扬扬不睬的模样；这一次临走则是“千恩万谢，低着头，笑迷迷的去了。”同一个胡屠户，对待同一个女婿，前后相差是如此之大，对照是如此鲜明，又怎能不让人感慨？怎能不让人愤恨！吴敬梓在这里把胡屠户选作世态炎凉的晴雨表，由他的表演来看世态人心。胡屠户对于范进来说，既是市俗之人，又是岳父大人，具有双重身分。但他在范进的举业及功名富贵面前，却只保留了第一个身份，而丢掉了第二个身份。这难道是我们这个重亲情的“礼仪之邦”所该有的吗？当然不是。但事实上却发生了，在功利面前，亲情变得一钱不值，人与人的关系完全被金钱地位所左右。这种状态无疑对读书人也是个不良刺激，激发他们在举业道路上死不回头，只能前进，不能后退，无论如何也要跨上这级高台阶。在这种意义上说，读书人痴迷于举业，倒也

① 《儒林外史》卧评第三回。

是无可奈何之举，是为顺应已形成的价值准则、市俗观念不得已而为之。遁世隐居，远离功名，固然说出去很好听，写在历史上也极令人崇敬，但在现实生活中，却是很难做到的，往往不被人理解。

卧评对《儒林外史》的结构也多有论说。他说："凡作一部大书，如匠石之营宫室，必先具结构于胸中：孰为厅堂，孰为卧室，孰为书斋、灶厩，一一布置停当，然后可以兴工。"[1] 不断指出"此篇是文字过峡，故序事之笔最多。"[2]"此篇前半结过牛浦郎，递入鲍文卿传。"[3]"本书至此卷，是一大结束。"[4]等等。卧评认为吴敬梓对小说表现技巧，是一种自觉的追求，而且对主题思想的表达，起到了极好的作用。《儒林外史》第一回"楔子"，卧评便认为大有深意，比前人有所创新。他说：

> 元人杂剧开卷率有楔子。楔子者，借他事以引起所记之事也。然与本事毫不相涉，则是庸手俗笔；随意填凑，何以见笔墨之妙乎？作者以史汉才作为稗官，观楔子一卷，全书之血脉经络无不贯穿玲珑，真是不肯浪费笔墨。[5]

杂剧中的楔子的作用是用来点明或补充正文故事，后来小说中也借鉴了这种形式。不少戏曲、小说中的楔子只在形式上是作品的一部分，但在内容上联系不紧密，或者完全没有联系，即卧评所说的"与本事毫不相涉"，这样的楔子有与没有关系不大，

① 《儒林外史》卧评第三十三回。
② 《儒林外史》卧评第四回。
③ 《儒林外史》卧评第二十四回。
④ 《儒林外史》卧评第三十七回。
⑤ 《儒林外史》卧评第一回。

如果只是一种“摆设”，反而不如没有。吴敬梓创造性地运用楔子，使它在形式和内容上既与正文故事紧密相连，又形成强烈对照，若即若离，有映带之美。《儒林外史》正文故事写的是清代，书中人物大多是以作者同时代的人物为原型，且多是作者讽刺、批判的对象。而作者心中的理想人格的化身是元末明初的王冕，他要用王冕与那些醉心功名的儒者加以对比，使他们更显出心灵的卑污来。为了实现这种艺术构思，作者巧妙运用了楔子的形式，将王冕的故事置于卷首，既解决了与其他人物在时代上的差距，又像一面巨大的镜子，故事中的各色人等无不被缩影其中。卧评说：“不知姓名之三人，是全部书中诸人影子，其所谈论，又是全部书中言辞之程式。小小一段文字，亦大有关系。”[1] 正是说的这个意思。在楔子中，逍遥于大自然之中的王冕与那三个不知名的人是小对比；而在全书中，楔子与正文故事是个大对比。吴敬梓几乎无时不在运用对比作为讽刺的主要手段，显示出善恶美丑来。

《儒林外史》冷峻客观的笔法，为卧评所赞赏。鲁迅先生曾评《儒林外史》“无一贬词，而情伪毕露。”[2] 就是指的这种笔法。中国古代小说由于受到“文以载道”及说书艺术的影响，太多主观的东西，作者不但时时以说书人身份介入故事，进行政治的道德的说教，而且总是喜欢把自己的创作意图，通过带倾向性的描写反映到作品人物的性格塑造之中。所以古代白话小说中的人物，常常是善恶分明，好坏绝不会混淆。有人说中国古代小说中的人物性格有“类型化”倾向，其原因恐怕与作家太过主观有关。《儒林外史》的一大特点是作者能始终保持冷静客

① 《儒林外史》回评第一回。
② 《中国小说史略》

观的态度，对笔下的人物只以白描手法显示他们的所作所为，并不加以主观评论，也不在修辞上表现得过于倾向化。第四回严贡生正向张静斋与范进吹嘘自己如何为人率真，家中小厮忽来报告，说家中关的人家的猪被发现，闹得严贡生十分尴尬。卧评这样批道："才说不占人家寸丝半粟便宜，家中已关了人一口猪，令阅者不繁言而已解。使拙笔为之，必且曰：看官听说，原来严贡生为人是何等样，文字便索然无味矣。"同一回写有人向汤知县送牛肉，张静斋劝他严惩送礼之人，并把牛肉堆在枷板上以示众。卧评又批曰："张静斋劝堆牛肉一段，偏偏说出刘老先生一则故事，席间宾主三人侃侃而谈，毫无愧怍，阅者不问而知此三人为极不通之品。此是作者绘风绘水手段，所谓直书其事，不加断语，其是非自见也。"所谓"是非自见"就是让读者自己根据作品的客观描写去分辨美丑善恶，作出自己的价值判断，而不是由作者把自己的意图强加给读者。卧评认为，严贡生是何等样人，其实通过他自己的吹嘘与小厮来报告家中关了人家的猪这两件事相对照，已足以显示出他心灵的龌龊与虚伪。根本用不着再来一段"看官听说"式的直言相告，那样就过于直露，而且剥夺了读者思考的权利。阅读是一项读者参与感极强的活动，对一部文学艺术作品，不同的读者阅读起来，会有不同的理解，这是因为读者有不同的层次，参与的深度与广度有差别，所以便产生了不同的阅读效果。事实上，这种参与也是读者的权利。一部优秀的作品，不仅要看它给了读者多少东西，而且要看它赋予了读者多少"权利"。太过主观的作者，表面上看他十分尽心尽力——他尽可能详尽地告诉读者故事的内幕，事情的来龙去脉，人物的内心想法，以及自己对这些人物、故事的看法。但他不知道，他这种吃力不讨好的做法实际

上剥夺了应该属于读者的东西，他只把读者当成傻乎乎的无动于衷的“看客”，而不是把他们当成美的鉴赏者。吴敬梓不是这样，他相信读者，他只是客观描摹出生活的真相，让读者自己去看，去想，并作出自己的判断。这种对读者的信任，实际上是作家成熟的表现，也是小说在艺术上成熟的标志之一。由主观转向客观，表面上看作者的责任似乎少了，实际上却是对作者的要求更高了。它不但要求作者有更深刻的思想和观察力，而且要求作者像哑剧演员一样能用无言的“声音”去传达信息，感染读者，实际上它需要更高的技巧。吴敬梓做到了，卧评也指出了这一点，说明此时的小说理论已经发展到基本上与小说创作同步。正是在二者的相互促进中，古代小说艺术逐渐达到了它的高峰期，古代小说观念也从这两个方面进一步走向本质化。

第三节　纪昀的保守小说观

有关小说观念的许多问题，明代中后期已有较明晰的认识，清人在此基础上又有进一步的研究。至此，小说作者、小说理论家，甚至大部分普通读者，把小说混同于历史，认为小说小到君子弗为之类的看法，已不多见。不过，也有例外。几乎与吴敬梓、曹雪芹同时的乾隆朝礼部尚书、协办大学士纪昀语出惊人，他有过如下一段议论：

《聊斋志异》盛行一时，然才子之笔，非著书者之笔也。虞初以下，干宝以上，古书多佚矣。其可见完帙者，刘

敬叔《异苑》、陶潜《续搜神记》，小说类也。《飞燕外传》、《会真记》，传记类也。《太平广记》事以类聚，故可并收。今一书而兼二体，所未解也。小说既述见闻，即属叙事，不比剧场关目，随意装点。伶元之传，得诸樊嫕，故猥琐具详；元稹之记，出于自述，故约略梗概。杨升庵伪撰《秘辛》，尚知此意，升庵多见古书故也。今燕昵之词，媟狎之态，细微曲折，摹绘如生，使出自言，似无此理；使出作者代言，则何从而闻见之？又所未解也。留仙之才，余诚莫逮其万一，唯此二事，则夏虫不免冰疑。[1]

纪昀是清代的大学问家，曾受命总纂《四库全书》，能诗文，并有小说集《阅微草堂笔记》传世。他在这段议论里把小说分作两类，志异之作被他称为“小说类”，其实即六朝志怪；志人之作被称为“传记类”。在今人看来，这两类同属小说，只是题材不同罢了。但纪昀则认为小说只指志异作品，不包括记人者，将“小说”这一概念缩小了。在此基础上，他又认为这两类的写法也是有区别的，写人的“传记类”要么是自己亲身经历，要么是转述当事人的经历，所以有些不为人所知的细节是可以写出来的，这也合情合理。《会真记》自古便有作者“自传”之说，所以崔张幽会的情形写得栩栩如生，纪昀便认为是可以理解的。《飞燕外传》据传是作者根据汉成帝时宫中女官留传下来的故事而写，有些细节是宫女亲见或亲闻，故亦可理解。纪昀所不解的是，妖仙鬼狐肯定不会是蒲松龄亲自看见的，那么他将狐仙们与人之间的恋情写得是那样真切感人，形象生动，根据是什

① 盛时彦《阅微草堂笔记·姑妄听之跋》。

么呢？说是根据传闻吧，也无道理，因为事实上谁都不会见到这些狐妖鬼怪，所以蒲松龄是没有资格“代言”的。也就是说，纪昀认为志怪作品与“传记类”描写对象不同，所以写法也应该不同，不该写出那些从情理上来说不应为人所知的细节。

“传记类”作品可以写细节，但必须是亲见亲闻；“小说类”志怪作品则不能写细节，这就是纪昀的小说主张。很明显，他反对在小说中虚构——而实际上，这正是小说的灵魂。纪昀的这种荒谬主张，来源于他对最本质的问题——“小说是什么”认识上的错误。他认为“小说既述见闻”，也就是忠实记录下自己见到的或听到的，就是史家所做的那样，作者自己则不应趁机塞入“私货”，亦即不应再有所发挥。他认为这种“述见闻”的“小说”与戏剧是不同的，戏剧可以“随意装点”，小说则不能。小说与戏剧的这种差别来自何方呢？纪昀没有说。而事实上，虽然小说的产生比戏剧早，小说的虚构观念也比戏剧早，但二者恰恰在虚构想象这一点上是共同的，只是表现方式不同罢了。很显然，纪昀所理解的“小说”还只是一种排斥虚构想象的纪实文体。盛时彦谓其“年近七十，不复以词赋经心，唯时时追录旧闻，以消闲送老”，“虽托诸小说，而义存劝戒”[①]。由纪昀本人晚年创作的小说集《阅微草堂笔记》来看，确实属于记闻之作。也因此，他的作品缺乏蒲松龄那样丰富的想象力，平实无华，文学色彩与艺术感染力都大逊于《聊斋志异》。不过，尽管纪昀在理论上排斥想象，但在创作过程中真正做到也是很困难的，甚至可以说是不可能的。比如《如是我闻》中有一则叙一老妇持银到某医者处买堕胎药，医者素谨慎，不与。后来

① 盛时彦《阅微草堂笔记·姑妄听之跋》。

梦为冥司所拘，一项勒红巾的女子告其杀人，曰："我乞药时，孕未成形，倘得堕之，我可不死，是破一无知之血块，而全一待尽之命也。既不得药，不能不产，以致子遭扼杀，受诸痛苦，我亦见逼而就缢，是汝欲全一命，反戕两命矣。"后来冥官断曰："汝之所言，酌乎事势，彼则所执者则理也。宋以来固执一理而不揆事势之利害者，独此人也哉？"这则故事是批判宋儒空谈理学而不讲事势，结果往往坏事。这场阴司的官司明显是作者为此主题而虚构出来的，尽管他在故事前标明是"吴惠叔言"，但不可信，即使不是纪昀虚构，也会是吴惠叔虚构，因为阎王爷不见得对宋代理学有什么不满意，而要借断官司的时候借题发挥。实际上，类似的例子在《阅微草堂笔记》中不在少数。作者为了使读者相信作品的真实性，总要在每则故事前加"××言"之类，以表明非亲见即亲闻，并无凭空杜撰者。殊不知读者判断艺术真实性的标准，并不在于是否真的发生过此事，而在于它是否符合情理，符合现实生活的逻辑。执于理而违乎情将事情搞糟的事并不罕见，所以这则冥司的官司尽管是假的，仍然可信。纪昀的小说观念实际上是为自己绑上了枷锁，以致不得不在"真实"的圈子里打转转，难以舒展开虚构想象的双翅，约束了自己的创作才能，自然要使小说作品的艺术水平受到限制。虽然纪昀自谦与蒲松龄的文才比起来"莫逮其万一"，但实际上作为一代大学问家，他学贯古今，博识多才，文学才能是极高的。《阅微草堂笔记》在艺术上所以不比《聊斋》，倒不在缺乏蒲松龄那样的才能，而是纪昀保守的小说观导致在创作中"自我限制"造成的。鲁迅曾批评宋人志怪小说"既失六朝志怪之古质，复无唐人传奇之缠绵，当宋之初，志怪又欲以'可

信'见长，而此道于是不复振也。"[①] 纪昀犯的也正是"欲以可信见长"的错误。文学艺术的创造者和鉴赏者之间有一种"契约"关系，双方必须共同遵守一定的规范而不得违反，这是文学艺术得以形成的基本前提。就如戏曲演员在台上做出一些虚拟的动作，观众如果不理解、不承认，双方的交流便无法形成，戏曲的作用也便不复存在。小说中的虚构，是作者传达信息的手段，读者必须承认这个前提，信息的接受才成为可能。也就是说，虚构作为小说的创作手法，作者和读者都应该充分认识并承认它，有一方不承认，便会出现矛盾。小说发展到清代可以说经过明代的繁荣又到了一个高峰期，对虚构的认识无论作者、理论家，还是一般读者，都已不成问题。正是在这个时候，纪昀的认识竟一下子倒退了千余年，几乎又返回了文史不分的时代，实在是令人惊讶！问题还在于他"欲以可信见长"的良苦用心，不但限制了他的才能，也无人理解。试想，当《聊斋》、《儒林》、《红楼》等早已以高超的虚构想象创造出的"幻想世界"使得天下读者如醉如痴的时候，纪昀想以"可信"来取胜，岂不是缘木而求鱼吗？又怎能实现自己的创作目的呢？当然，纪昀也不见得有与柳泉先生一比高低之意，因为两人毕竟所处地位、学识等诸方面有较大差别。纪昀是一个正统的学问家，而蒲松龄接触民间艺术较多，所以对小说的实质的领悟，高于纪氏。这是二人小说观出现差异的原因之一。在经史氛围中生活的纪昀很自然地主张小说要纪实，听惯了民间传说的蒲松龄则早已摆脱了史的束缚，写作起来远比纪昀"放得开"，二人的作品在艺术上自然就有高低之分。

① 《中国小说史略》。

应该说明的是，清代对小说实质的认识，还保持在像纪昀这种水平上的人并不多。毕竟小说已经发展了一千余年，小说与历史的分野早已明晰，否则，小说也不会取得如此辉煌的成就。但纪昀的观点说明，历史对小说的影响曾是多么深远！

第七章

旧小说观念的终结与小说观念的“现代化”

近代是中国小说史上又一个重要时期，此时的小说观念有很多值得注意的地方。近代的小说创作活动十分活跃，阿英说“晚清小说，在中国小说史上，是一个最繁荣的时代。”[①] 作者众多，作品数量十分惊人。据阿英统计，成册的小说作品至少在千种以上，另外还有十几种专门刊登小说作品的文艺杂志。这实在是一个十分惊人的数字，是以前所没有过的。不仅如此，西方小说技巧引入中国，使小说家在传统表现方法的基础上，又运用起新的技巧，使小说的面貌发生了很大变化，并很快以新的小说体制完全取代了传统的白话章回体，完成了小说由古代向现代的转变。近代的小说理论也同样繁荣，由于受到西方文艺思想与方法的影响，小说观念的诸多方面都发生了前所未有的变化。重点表现在对小说的作用与地位、小说与政治的关系及小说的艺术规律等一系列问题的认识上。

① 《晚清小说史》。

第一节 小说作用与地位的提高与拔高

关于小说的作用和地位，可以说是一个古老的话题，自小说一产生，就出现了“小道可观”之类的论述，意在为小说正名，在文学领域为小说争得一席之地。小说发展了一二千年，这种努力始终都没有停止过，说明小说要求得到一个平等的文学资格，是一件十分困难的事。且不说在经史的光辉照耀下，小说总不免自惭形秽，即使是后起的某些文学种类（如词）已取得受人尊重的文学地位时，历史悠久的小说却仍然处于不尴不尬的境地。看来小说产生之初被人定位于“小道”、“末技”、“街谈巷语”，留下了一个致命的问题，以致小说经过多少代人的努力，都没能挣脱地狱，求得一个堂堂正正的位置。明代的小说繁荣局面，曾一度推动了小说观念的飞速前进，以致出现了李贽、冯梦龙、金圣叹那样的有识之士，把小说的作用与经史相提并论，甚至在某些方面超过了经史。但这种认识只受到了同行们的认同，并没有在社会上受到广泛的承认，小说的社会地位仍然没有确立。当然，由于小说本身所具备的艺术魅力，它的发展并没有受到太大的影响。清代尽管文网森严，对小说戏曲的压迫甚于前代，而由明代所肇始的小说繁荣局面并没有中断，并且又出现了《红楼梦》、《儒林外史》这样的里程碑式的空前巨著。历史发展到近代，一方面由于小说观念发展的自身规律，另一方面由于受到西方文艺思想的影响，小说的作用和地位开始被重新认识，一反千余年来对小说的鄙视态度，一

下子将小说的作用及在文学、社会中的地位提得很高。其不同于前代的特点是这种认识已不限于小说作家或理论家，已扩及到思想家和社会活动家，并经过他们的张扬而扩及到整个社会，成为一种时代思潮。这样，对小说的传统认识被彻底打碎，小说在文学和社会中的应有地位才真正确立下来。

最先对小说的作用和地位加以肯定的是改良派政治家康有为。他在《闻菽园居士欲为政变说部诗以速之》一诗中写道：“我游上海考书肆，群书何者销流多？经史不如八股盛，八股无如小说何。”为什么市场上小说能超过经史、八股而最盛呢？他认为自古以来还是那些来自民间、通俗易懂的文学艺术形式最受欢迎，“郑声不倦雅乐睡，人情所好圣不呵”，“衿缨市井皆快睹，上达下达真妙音。”他还明确宣布小说的地位足可以与儒家六经相并列，“方今大地此学盛，欲争六艺为七岑。”严复、夏曾佑也表达了类似的观点：“夫说部之兴，其入人之深，行世之远，几几出于经史上。而天下之人心风俗，遂不免为说部之所持。”[①] 小说之所以比经史更深入人心，主要在于它的语言浅显通俗，内容是人们所熟悉的现实生活，表达的思想与人们贴近，所以小说在开启民众的蒙昧方面有先天的优越条件。对此论述最系统的当属梁启超。他的《论小说与群治之关系》被认为是近代“小说界革命”的纲领，全面论述了小说在社会中的重要作用和地位。他在文章的开始便开宗明义地宣布：

> 欲新一国之民，不可不先新一国之小说。故欲新道德，必新小说；欲新宗教，必新小说；欲新政治，必新小说；欲

① 《国闻报馆附印说部缘起》。

> 新风俗，必新小说；欲新学艺，必新小说；乃至欲新人心，欲新人格，必新小说。

在他看来，小说与自我人格的修养，人类社会的变迁，科学技术的进步，民主政治的建立，都是有密切联系的，而且是诸多问题得以实现的前提。陶曾佑也有类似的论述：

> 西哲有恒言曰：小说者，实学术进步之导火线也，社会文明之发光线也，个人卫生之新空气也，国家发达之大基础也。……欲扩张政法，必先扩张小说；欲提倡教育，必先提倡小说；欲振兴实业，必先振兴小说；欲组织军事，必先组织小说；欲改良风俗，必先改良小说。[①]

小说何以如此“万能”呢？论者认为由于小说具有其他文学种类所不具备的艺术特质，实际上已经广泛而又紧密地与社会融合到一起，难以分离。梁启超甚至把小说喻为“如空气如菽粟，欲避不得避，欲屏不得屏，而日日相与呼吸之餐嚼之矣。”[②] 人离开空气和粮食是无法生存的，所以社会离开小说也就无法存在，那就无怪乎他们认为要改造社会上的一切就必须先改造小说了。他们还认为小说与社会的这种密不可分的关系决定了它对社会的影响是十分巨大的。梁启超说：“盖全国大多数人之思想业职，强半出自小说，言英雄则《三国》《水浒》《说唐》《征西》，言哲理则《封神》《西游》，言情绪则《红楼》《西厢》，自余无量数之长章短帙，樊然杂陈，而各皆分占势力之一部分。此

① 《论小说之势力及其影响》。
② 《论小说与群治之关系》。

种势力，蟠结于人人之脑识中，而因发为言论行事，虽具有过人之智慧，过人之才力者，欲其思想尽脱离小说之束缚，殆为绝对不可能之事。”[①] 小说成为国民接受知识、传达思想的主要工具。而千百年来，人们由小说接受的绝大部分是落后的思想观念，梁启超认为占据国民心灵的“状元宰相之思想”、“佳人才子之思想”、“江湖盗贼之思想”、“妖巫狐鬼之思想”，都是来源于小说；另外再如落后愚昧的习俗，卑贱低下的人格，也都是小说造成的。小说既是罪恶的渊薮，也可以变成文明的摇篮。因为它只是一个工具，既可以传达落后和愚昧，也可以承载进步和文明。所以梁启超在他的《告小说家》中，大声疾呼小说家不要以手中的笔书写“尖酸轻薄毫无取义之游戏文”，诱导青年“作奸犯科”，而应该担负起挽救社会、推动文明进步的重任。

小说既然有如此重要的社会作用和地位，那么它在文学领域的地位的确立也就是很自然的了。狄平子在《论文学上小说之位置》一文中，借鉴西方各国论文学必以小说为第一的思想，大胆提出“小说者，实文学之最上乘也。”他“以文学之眼”，也即用纯文学的眼光研究小说的内部规律，从五个方面与其他文体加以比较，即“繁简”、“古今”、“蓄泄”、“雅俗”、“虚实”，从而得出结论，认为从读者接受的角度观之，小说抒写现实，叙事详尽，通俗易懂，审美性强，这是其他文体所不能比拟的。就艺术效果来讲，他作了个比喻，“取天下古今种种文体而中分之，小说占其位置之一半；自余诸种，仅合占其位置之一半。”所以他最后又说：“吾以为今日中国之文界，得百司马子长、班孟坚，不如得一施耐庵、金圣叹；得百李太白、杜少陵，不如得一汤

① 《告小说家》。

临川、孔云亭。”

近代小说理论家之所以大力张扬小说的作用，肯定其在社会生活中的重要位置，有主客观两方面的原因。从客观上来讲，近代小说一度繁荣，虽然质量上乘者不多，但在数量上却是空前的，普及面极广，读者遍及各个阶层，小说表达的思想，对社会确实造成了深刻的影响。那么这种前所未有的局面是如何出现的？这与小说艺术的本质有什么联系？显然需要作出合理的解释。于是小说理论家便探讨小说艺术规律，实事求是地肯定小说的艺术感染力，确定它应有的地位，这与千百年来轻视小说的观念形成了强烈对照。从主观上来讲，近代是一个思想活跃的时代，西方的新思想传入中国，为古老而又沉闷的思想界吹进一股新鲜空气；而不少新思想正是通过西方小说传播的，这就引发了中国的思想家要用小说开发民智的想法。所以他们在肯定小说作用的同时，不免夸大其词，表现出明显的夸张化倾向。狄平子在鼓吹“小说为文学之最上乘”的同时，自己也承认“吾言虽过，吾愿无尽。”不少过头的评价其实并不客观，只不过反映了论者急于用小说改造社会的主观愿望。对于这种偏颇，当时便有人指出过。如黄人在《小说林发刊词》中既实事求是地肯定了小说对社会的影响及对文明进化的作用，同时又指出：

> 虽然，有一蔽焉：则以昔之视小说也太轻，而今之视小说又太重也。昔之于小说也，博奕视之，俳优视之，甚且鸩毒视之，妖孽视之；言不齿于缙绅，名不列于四部……今也反是：出一小说，必自尸国民进化之功；评一小说，必大倡谣俗改良之旨。吠声四应，学步载途……一若国家之

法典，宗教之圣经，学校之科本，家庭社会之标准方式，无一不偶于小说者。其然，岂其然乎？

这问题显然是针对当时的小说“万能”论提出来的。古代轻视小说，将之置于九流之外，是一种偏颇；今天把小说说得无所不能，也是一种偏颇。接着他对小说的实质进行分析，认为“小说者，文学之倾于美的方面之一种也。”虽然小说也有传播知识，道德劝惩的作用，但它的主要作用是给人以审美享受。他认为把小说视为“改顽固之脑机而灵之，祛腐败空气而新之”，乃至脱胎换骨的灵丹妙药，实际上是没有认清小说实质的表现；小说家的创作目的，也不像某些人所宣称的“专为大群致公益”，而不含一己之私利。他反对只是简单地把小说作为一种宣传工具，而不是当作一门艺术。他认为不懂小说的艺术特征而空谈作用和地位，实际只是对小说“名相推崇而实取厌薄”，只会对小说的进一步发展起“中道为之安障”的阻碍作用。徐念慈也在《小说林缘起》中，分析了小说不同于其他文学的特征，认为它是“理想美学”、“感情美学”，并在《余之小说观》中指出小说的三个作用乃是娱乐审美、促进社会发展及情性陶冶。他反对上述的两种倾向，表示：“昔冬烘头脑，恒以鸩毒霉菌视小说，而不许读书子弟一尝其鼎，是不免失之过严；近今译籍稗贩，所谓民俗改良，国民进化，咸唯小说是赖，又不免誉之失当。”他还精辟地指出，造成这种过分夸大小说作用的原因乃是颠倒了主客观的关系，倒果为因。他说：“余为平心论之，则小说固不足生社会，而唯有社会始成小说者也。”小说与社会确实存在着作用与反作用的双重关系，但社会对小说的作用是决定性的，小说对社会的反作用则有一定的限度，小说“万能”论

者正是无限制地夸大了这种反作用。显然黄人、徐念慈的观点更为公允，这来源于他们对小说本质的深刻认识。

第二节　小说成为政治的工具

近代小说观念的一个突出特点是把小说与政治紧紧连在一起，把小说当成政治斗争的工具看待。前引康有为鼓吹小说的那首诗，仅从题目上就可看出康有为并不是在作一般的小说研究，而是有明显的政治意图。戊戌变法失败后，康有为流亡在外，他得知侨居新加坡的丘炜萲要写以戊戌变法为题材的小说，感到很兴奋，所以写了那首诗催他尽快实现创作计划。经过失败后的反思，康有为深感中国要图强，必须用一切方法唤醒民众，正是在这种情况下，他注意到了小说。他希望"以君妙笔为写生，海潮大声起木铎。"也就是用小说警醒世人，震动世界。此时的康有为主要是个政治思想家，他对小说作用的认识也完全是由政治斗争的角度出发的。梁启超在这一问题上表现得更为偏激。他在《译印政治小说序》中开宗明义地说明要用这些小说搞政治教化："善为教者，则因人之情而利导之，故或出之以滑稽，或托之于寓言。孟子有好货好色之喻，屈平有美人芳草之辞，寓谲谏于诙谐，发忠爱于馨艳，其移人之深，视庄言危论，往往有过，殆未可以劝百讽一而轻薄之也。"他借鉴西方国家的经验，认为西方小说对社会的变革起到极其关键的作用："在昔欧洲各国变革之始，其魁儒硕学，仁人志士，往往以其身之所经历，及胸中所怀，政治之议论，一寄之于小说……往往

每一书出，而全国之议论为之一变。彼美、英、德、法、奥、意、日各国政界之日进，则政治小说为功最高焉。”《国闻报附印说部缘起》里也有这样的话：“且闻欧、美、东瀛，其开化之时，往往得小说之助。”其实当时译印西方小说，主要目的是为了政治斗争，而非进行文学交流。因为当时某些人认为，中国古代小说所传播的，非帝王宰相思想，即封建迷信思想，抑或才子佳人、江湖盗贼思想，整个封建社会，就是由旧小说势力铸成的。于是，“忧世之士，睹其险状，乃思执柯伐柯为补救之计，于是提倡小说之译著以跻诸文学之林”[1]。也就是用西方的政治小说来改造中国传统的小说，使之成为政治斗争的有力工具，实现他“欲新政治，必新小说”的主张。为了同样的目的，梁启超主编的《新小说》杂志，专门刊登反映社会改良的新小说，并辟有小说理论与评论的专栏，鼓吹小说对社会改革的重要作用。在他的影响下，一时间人们竞谈小说与政治的话题，争创鼓吹社会、政治的小说作品。忧患余生在《官场现形记序》中便认为在戊戌变法失败后的黑暗岁月里，李伯元“不畏强御，不避斧钺，笔伐口诛，大声疾呼”，实在是“伸大义于天下”的勇敢行为，并自豪地宣称：“虽谓《春秋》之力至今存可也，而孰谓草茅之上不可以救天下哉？”把创作新小说看作是救国救天下的伟大事业。吴趼人不但在理论上提倡小说要“体关系群治之意”，“旌善惩恶”，挽救浇薄世风，而且亲自实践，用小说批判封建政治，揭露官场黑暗、鼓吹改良。当时的情形正如王无生所描写的：“近年以来，忧时之士，以为欲救中国，当以改良社会为起点；欲改良社会，当以新著小说为前驱。此风一开，而

① 梁启超《告小说家》。

新小说之出现者，几于汗牛充栋。"[1] 事实上，当时不少作家是把小说创作作为改良社会的实际行动来看待的，而从历史的角度看，"小说界革命"也确实构成了近代改良运动的有机组成部分。

自古以来，中国人就赋予了文学以太多太重的负担，以致使人感觉文学实在是不胜重负！何以然哉？自孔子论诗有兴、观、群、怨之说，曹丕视文学为经国之大业，此后文学便渐渐与政治、道德紧紧地拴到了一起，并且随着时代的发展，层层加码，终于形成"文以载道"的所谓"传统"。实际上，这个"传统"究竟是出于统治阶级的私心呢，还是出于古代文人的社会责任感？可能前者是主要的，也可能二者兼而有之。不管怎样，文学的地位因此而提高；但另一方面，文学的纯洁性不能不因为太多的政治内容而受到玷污。小说在其发展的初期为统治者所轻视，没有与政治"联姻"的资格，从一定的角度看，未尝不是一件好事。它可以自由自在地成长，沿着自己应该走的道路前进，在独立中发展自己的个性。唐代传奇即是这种类型的小说。而随着小说艺术的发展，加上一代一代小说作家和理论家在理论上的阐发，小说的社会地位确实是提高了，但同时，它与政治、道德的关系也愈来愈密切，终于不可避免地陷入了"文以载道"的"传统"之中。很难说清这究竟是好事还是坏事，因为它同时为小说的发展带来了正反两方面的作用。至近代，这两个方面发展到极致：一是小说从来都没有像现在这样为人看重，同时小说已变成政治家手中的工具。作为社会的改良者，面对气息奄奄的封建政治僵尸，他们看到小说以其通俗易懂的形

---

① 《论小说与改良社会之关系》。

式成为最广泛最有效的传播媒介，要用小说作为宣传其政治主张、启发民智的工具，倒也无可非议。对任何政治家来说，他们要达到自己的目的，总是要不择手段，这并不使人感到奇怪。问题是，过多的政治因素强行渗进小说，不仅破坏了小说的独立性和纯洁性，甚至会彻底改变小说的性质，使之变得不再像小说或不再是小说。深通小说之道的作家尚知道“寓教育于闲谈，使读者于消闲遣兴之中，仍可获益于消遣之际”[①]，也就是在不损害小说本质的前提下表现政治思想；而对那些太过政治功利思想而又缺乏小说表现技巧的人来说，事情就很有些不妙。最典型的例子莫过于梁启超。作为“小说界革命”的倡导者，他自己又是怎样使小说“革命”的呢？很遗憾，他把小说干脆变成了“革命”或政治。如他的《新中国未来记》，虚构了二十一世纪的某一天，正值中国“维新五十年大祝典”，上海举办各类演讲会，由孔子旁支裔孙孔觉民讲演“中国近六十年史”。以下的内容即是在孔觉民对历史的回顾中展开的。写“历史”采用了正史的叙事方法，而不是小说的方法。如写“宪政党”的成立，竟将其章程列出；写这个党的发展，又将《治事条略》全文写出。第三回全文约二万字，属于论辩的文字竟有一万六千余。作者借李、黄二君的辩论，表达自己主张改良、反对革命的政见，“驳来驳去，彼此往复，到四十四次”，并且“始终跟定一个主脑，绝无枝蔓之词。”[②] 虽然作者是借孔觉民或其他人物之口叙述故事，但由于这些人物既无个性化的行为，又无个性化的语言，说到底只不过作了作者的政治传声筒。梁启超自己倒也意识到了这一点，承认此书“似说部非说部，似释史非

① 吴趼人《两晋演义序》。
② 《新中国未来记》第三回总批。

释史，似论著非论著，不知成何种文体，自顾良知失笑。”[①] 造成这种不伦不类的文体的原因之一，是作者文学观的偏颇，过分夸大小说的政治作用，以为写小说就是“专欲发表区区政见”、“商榷国计”，忽视了小说创作的根本规律是用形象感染读者，而不是用议论去教育读者。读者的根本目的是审美，而非受人教导，所以当他们看到“编中往往多载法律、章程、演说、论文等，连篇累牍”[②]，自然要望而生畏了；而且，这样反而更难收到预想的政治宣传效果。

第三节 “无我”——小说之客观化

近代小说处于古今交替、中西融合的交汇口上，前有源远流长的小说传统作基础，近有《儒林外史》、《红楼梦》两座丰碑可资借鉴，西方小说的逐渐引进也使小说家开了眼界，按理说，这个时期应该产生几部有分量的小说巨著，它们要用丰富的思想含量和全新的技巧来显示与以往的不同。但事实上，并没有出现这样的作品。除了作家的艺术才能欠缺，一个重要的原因是小说与政治、社会的关系过于紧密，强烈的说教意识使作者不能保持一个冷静、客观的态度去细细地观察生活，思考人生；相反，他们更像一群热血沸腾的战士，急急忙忙地挥舞起小说这件锐器，向旧社会进攻。在这种状态下，确实很难产生什么伟大作品。几部尚为人称道的谴责小说，虽然不乏批判

① 《新中国未来记·绪言》。
② 《新中国未来记》。

的力量，但也由于作者的创作心理过于激愤，在艺术上便远逊于《儒林外史》。

尽管近代小说在创作上可称道的东西不多，但在小说理论的探讨上却也有新的内容出现。针对近代小说的说教风气，黄人有过如下一段精彩议论：

> 小说之描写人物，当如镜中取影，妍媸好丑令观者自知。最忌搀入作者论断，或如戏剧中一脚色出场，横加一段定场白，预言某某若何之善，某某若何之劣，而其人之实事，未必尽肖其言。即先后绝不矛盾，已觉叠床架屋，毫无余味。故小说虽小道，亦不容着一我之见。如《水浒》之写侠，《金瓶梅》之写淫，《红楼梦》之写艳，《儒林外史》之写社会中种种人物，并不下一前提语，而其人之性质、身份，若优若劣，虽妇孺亦能辨之，真如对镜者之无遁形也。夫镜，无我者也。[1]

谓其议论精彩，乃在于论者全以纯美之观念看待小说，并不加进诸如政治的、道德的因素。小说就是小说，它的本质是真实，是以艺术化的手法反映生活的逻辑，只有这样，它才可信，才谈得上艺术感染力。但什么是真实，怎样才能真实？论者在这里提出要客观，作者执笔要“无我”，小说的境界也要“无我”。由说书艺术蜕变而来的说书体小说，“说书人”并没有退出作品，他的身份、口吻几乎无处不在，他总是以“看官听说”之类的标志显示自身的存在，不断地对作品中的情节、人物及其他们

① 《小说小话》。

之间的关系进行说明、解释，并且喋喋不休地进行政治的、道德的说教。随着小说距离说书艺术越来越遥远，“说书人”及其说教理所当然地应该愈来愈淡薄，就像《儒林外史》所做的那样。不过事实并非完全如此，至近代，小说中的议论成分反而得以加强。黄人的这段论述，明显就是对此而发。

小说要真实，要写人情物理，前人已多有论述。卧闲草堂评《儒林外史》谓“直书其事，不加断语，其是非自见”，更将古代小说的真实观提高到了一个新的层次。所谓“不加断语”就是说一切要由作品中的艺术形象来表现，作者不必用主观议论表白自己的创作目的。黄人正是继承了卧闲草堂的这一思想，从而提出了“无我”说。“我”者，作者也，作者之主观议论也。“无我”首先是一种观念，一种意识。千百年来，小说虽然经历了由低到高，由备受歧视到渐被重视的发展过程，却似乎一直没能摆脱经史附庸的地位，没有取得完全独立的地位，一直被有意无意地赋予太多的政治道德教化责任，被人当成工具来使用。既然它只是作者手中的工具，作者便认为他有权利任意使用它，既有权用它来塑造形象，也有权用它来发议论、作判断。这种观念在说书艺术阶段表现得尤为显著，在话本中被强化，并在长篇章回小说中一直得以延续。近代小说的强调作者主观，其实是一种“返祖”现象。一大批致力于社会改良的志士仁人，正在为开发民智而发愁的时候，“发现”了小说这个极其普及的文艺形式，于是便毅然选定它作为自己的宣传形式，用它来批判社会，宣传民众，鼓吹改良。他们注意的仅仅是宣传效果，而并不在乎小说的本质是什么，小说应该怎样才更具艺术感染力。过于强烈的“参与”意识，使他们根本忘掉了客观这一重要原则。事实上，作者只有抱着十分冷静客观的态度才能真实地反

映生活，而不致被某些偏见遮住了眼睛。即使是一个“发愤”的作家，他也不应该用十分激愤的心情对待自己的描写对象，而应该强压住怒火，实事求是地写出生活的真相。吴敬梓如果没有一个冷静客观的态度，作品的讽刺批判力量肯定要大为减弱，就会沦为谴责小说一类的作品。事实证明，冷峻的客观描写更具可信性，更能传达作者的创作意图，而主观议论和露骨的表白则总是令人生厌，恰恰达不到作者预想的目的。“无我”也是一种艺术境界。王国维论诗云：“有有我之境，有无我之境。‘泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去’，‘可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮’，有我之境也。‘采菊东篱下，悠然见南山’，‘寒波淡淡起，白鸟悠悠下’，无我之境也。”① 在诗歌中，“有我”易于抒情，带有明显的作者主观色彩；“无我”则纯为写景，作者不介入，却有利于读者身临诗境，实现物我的交融。小说也与此相类。作者不断在作品中出现，容易造成读者与作品情节的隔阂。作者退居一旁，则增加了读者的介入机会，使他们更易进入角色，成为小说情景中的一员。

所以说近代小说强调作者主观意识乃是一种“返祖”现象，是因为从古代小说发展的总趋势来看，是由主观向客观变化的，虽然变化过程十分缓慢。如果没有太强烈的人为因素，近代小说本来是应该沿着《儒林外史》、《红楼梦》的路子进一步走向客观。而且随着西方小说的传入，以及人们审美能力的提高，读者逐渐明白，在小说的虚幻世界里，作者是个“多余的人”。所以聪明的作家已经懂得，他要想赢得读者，不是时不时地显示自己，而是设法隐蔽自己，隐蔽得愈深愈好。夏曾佑在《小说

① 《人间词话》。

原理》里就此也有一段精辟论述：

> 以大段议论羼入叙事之中，最为讨厌。读正史纪传者，无不知之矣。若以此习加之小说，尤为不宜。有时不得不作，则必设法将议论之痕迹灭去始可。如《水浒》吴用说三阮撞筹，《海上花》黄二姐说罗子富，均有大段议论者。然三阮传中，必时时插入吃酒、烹鱼、撑船等事；黄二姐传中，必时时插入点烟灯、叫管家等事，其法是将实景点入，则议论均成画意矣。不然，刺刺不休，竟成一《经世文编》面目，岂不令人喷饭？

夏曾佑认为叙事与议论是两种不同的表达方式，运用于不同的文体。他甚至认为写史都不应该大发议论，最好全用史实来说话，更何况是讲究形象的小说呢？议论无非也是为了表现作者的思想观念，而且是一种较为直露的表现方式，在小说中，应该为形象的方式所代替。议论固然能使人懂得一定的道理，却没有审美的作用；形象则二者兼而有之，而且因为其表达方式的含蓄性可能具有更大的思想含量。吴趼人作为一个新小说的实践者，似乎比那些空头理论家更懂得怎样写小说，怎样处理思想与形象、叙事与议论的关系。一方面，他并非是个纯美论者，认为小说也要向历史一样，“非徒记其事实之谓也，旌善惩恶之意实寓焉”[①]，他从事小说创作，表明他“改良社会之心，无一息敢自已焉”[②]；但另一方面，他同时又明白“善教育者，德

① 《月月小说序》。
② 《两晋演义自序》。

育与智育本相辅；不善教育者，德育与智育转相妨”[1] 的道理，主张小说要“寓教育于闲谈，使读者于消闲遣兴之中，仍可获益于消遣之际”[2]，“借小说之趣味之感情，为德育之一助”。[3] 吴趼人说到底也是个工具论者，他创作的小说无不以揭露社会黑暗、鼓吹改良为己任，反对作家“徒播弄此墨床笔架，为嬉笑怒骂之文章，以供谈笑之资料”[4]。但他的聪明之处在于知道如何用更巧妙的方法让读者接受小说中的思想，用更符合小说艺术规律的方式去进行政治的道德的宣传，这样的艺术效果（其实也等于宣传效果）当然会更好。他以一个小说家和出版家的真切体会，深深懂得读者的阅读心理，只有用寓教于乐的方法才能收到良好的效果，否则只能是事倍功半。所以他对那些只会鹦鹉学舌、随声附和而无新意的小说极为反感，认为作者只会嚣嚣然自鸣“改良社会”，而作品却“未足以动吾之感情”，这是既徒劳又可笑的事情。

第四节　小说的艺术感染力

尽管近代小说观念不乏偏颇之处，但总的来看，社会前进了，人们对小说的认识还是进一步深化了。由于近代科学技术的发展，西方文艺思想的传入，为传统的小说观念注入了新的

---

① 《月月小说序》。
② 《两晋演义自序》。
③ 《月月小说序》。
④ 《月月小说序》。

内容，这是中国小说观念“现代化”的标志之一。比如对小说艺术规律的探讨，明显比古代有所深化。小说何以感人？为什么千百年来备受歧视却又以不可阻挡的势头发展繁荣起来？古人论及此大多强调小说通俗易懂，读起来比枯燥的经史要有趣得多，但没有对深层规律加以探讨。而近代就不同了，不少人对此提出较为系统的新见，表现出理论上的深度。如梁启超在鼓吹小说对政治改良的重要作用的同时，对小说产生艺术感染力的内在原因作了心理学上的探讨。他认为古人提出的小说通俗易懂及赏心悦目固然有道理，但并非是最深层的原因。他认为真正的原因在于人的本性之一是不满足于自身所处的境界，希望直接或间接地了解“身外之身”、“世界外之世界”，而小说恰恰能“导人游于他境界，而变换其常触常受之空气者也”。也就是说，小说能够超越现实的禁锢，表达出美好的理想，所以人们欢迎它。其二，人性的另一个特点是对亲见亲闻亲身感受的东西往往是不自觉而为之，当有人用小说再现出经历过的一切，便会令人产生强烈的共鸣。这就是小说能真实地反映现实生活，这也是人们喜爱小说的原因之一。总之，小说无论是写实的还是理想的，都恰好满足了人们不同的心理需要，而这是其他文体所难以做到的。另外他还把小说的感染力分为四种，曰熏，曰浸，曰刺，曰提：

熏也者，如入云烟中而为之所烘，如近墨朱处而为其所染……不知不觉之间，而眼识为之迷漾，而脑筋为之摇飏，而神经为之营注。

浸也者，入而与之俱化者也。人之读一小说也，往往既终卷后数日或数旬而终不能释然……而其卷帙愈繁事实

> 愈多者，则其浸人也亦愈甚。
>
> 刺也者，刺激之义也。熏浸之力利用渐，刺之力利用顿。熏浸之力，在使感受者不觉；刺之力，在使感受者骤觉。刺也者，能入于一刹那顷，忽起异感而不能自制者也。
>
> 提之力，自内而脱之使出……凡读小说者，必常若自化其身焉，入于书中，而为其书中之主人翁。

小说何以能引人入胜？何以令人心动神摇？何以使人忽焉喜忽焉怒忽焉戚忽焉悲？梁启超认为都是这四种力作用的结果。而把小说当作改良社会的工具，也正因为小说有这四种力。不过梁氏在创作实践中有意无意地忽视了“熏”与“浸”的移情方式，而过于注重“能入于一刹那顷”的“刺”的方式，结果造成他的小说在艺术感染力上并不能如其所论。此外他在理论上还提出“厌庄喜谐”之说，这倒是符合小说艺术规律的，但他的作品却又是“庄”大于“谐”的。

徐念慈用黑格尔的美学思想解释小说的感染作用，并比较中西方小说的不同，使人更明显地感觉到此时的小说观念的浓郁的近代色彩。他在《小说林缘起》中认为小说之所以格外受欢迎并因此而繁荣，原因是“所谓小说者，殆合理想美学、感情美学而居其上乘者”。具体来说，是因为小说具有客观性、形象性、理想化等特征，这些都是符合人们的审美心理的。比如他在论述小说的形象性时说：

> 又曰：“美的概念之要素，其三为形象性。”形象者，实体之模仿也。当未开化之社会，一切神仙鬼怪恶魔，莫不为社会所欢迎，而受其迷惑，阿剌伯之《夜谈》，希腊之神

> 话，《西游》、《封神》之荒诞，《聊斋》、《谐铎》之鬼狐，世乐道之，酒后茶余，闻者色变。及文化日进，而观《长生殿》、《海屋筹》之兴味，不如《茶花女》、《迦因小传》之浓郁而亲切矣。一非具形象性，一具形象性，而感情因以不同也。

古代小说观念中虽然也有对形象的认识，如前文已论及的李卓吾、金圣叹、脂砚斋等人的有关评点，但一般来说，这种认识更偏重于直观的，具体的，感性的，品鉴式的，缺乏较深刻的理性思考。而徐念慈这段运用西方美学思想关于形象的论述，可以说已正式与现代小说观念“接轨”。什么是形象？“实体之模仿也”，也就是客观再现的现实生活，它的最大特点是具有某种程度的“可视性”，能令读者“如见其人，如闻其声”。小说之格外吸引人，正在于形象的这种特征，它能令读者身临其境，重温已经历过的生活，或达到尚未经历的理想之境。艺术无不是为了满足人们审美的心理需求，但只有具有形象性的东西才能更好地满足这个要求，就像徐念慈引用的黑格尔的论述那样：“事物现个性者，愈愈丰富，理想之发现亦愈圆满，故美之究竟在具象理想，不在于抽象理想。”他由此认为，中西小说虽有规模之大小、小说形象多少之别，但杰出作品都突出了形象的塑造，能使人“一读再读即十读百读亦不厌也”。他还认为，形象性是小说艺术发展程度的标志，同时也是人们审美水平的标志。在小说艺术的初期阶段，形象性并不突出，人们的审美要求也并不以形象性为要。但当人们的审美层次提高之后，形象性便成为判断小说艺术水准高低的重要标志。

王国维亦用西方美学思想解释小说。他借鉴康德、叔本华、

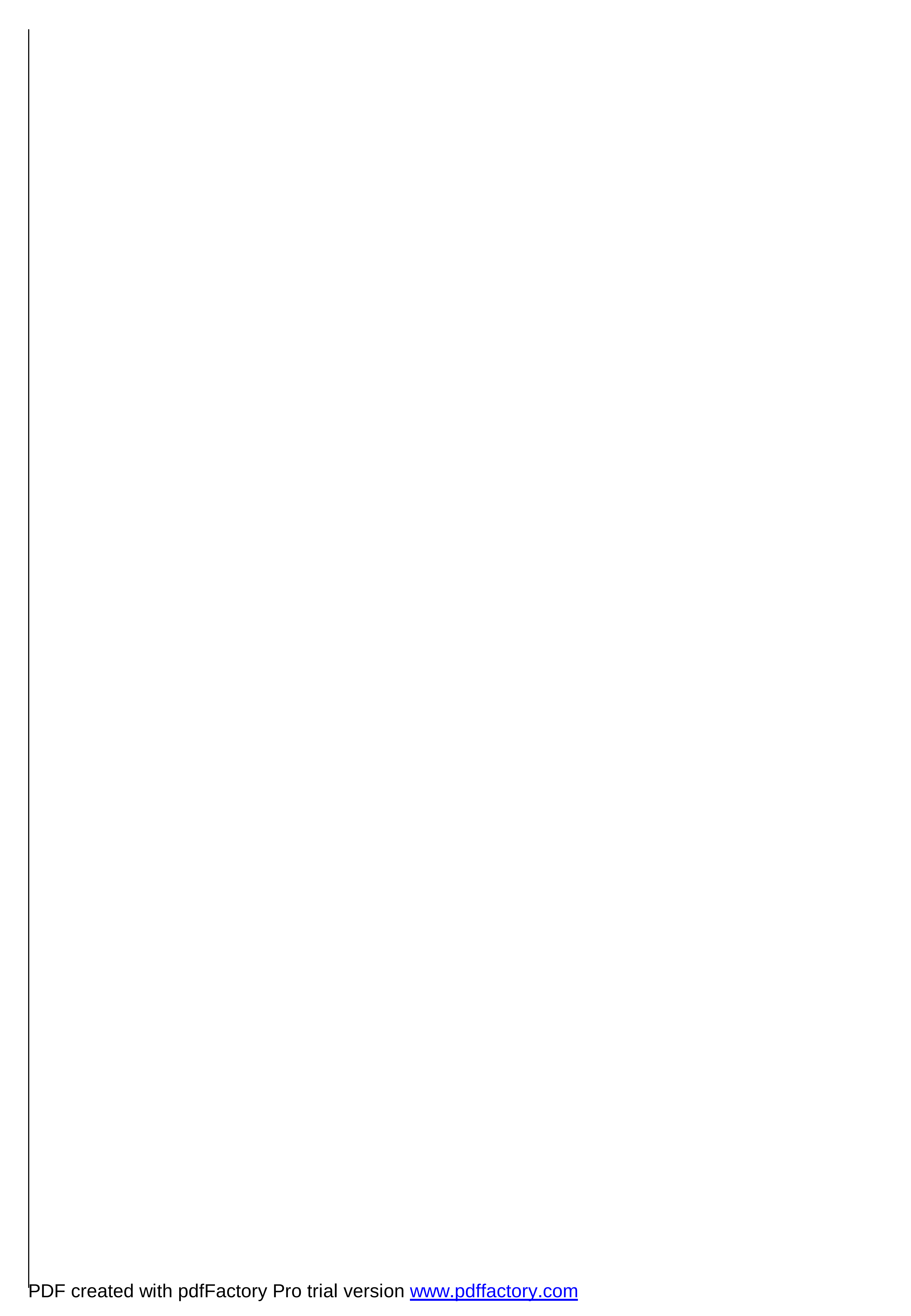
尼采的美学观进行《红楼梦》研究，表现出全新的面貌。他根据叔本华的悲剧观，认为"《红楼梦》一书，彻头彻尾的悲剧也"，而且是"悲剧中之悲剧"。何也？因为"悲剧之中，又有三种之别：第一种之悲剧，由极恶之人，极其所有之能力，以交构之者。第二种，由于盲目的运命者。第三种之悲剧，由于剧中之人物之位置及关系而不得不然者……彼等明知其害，交施之而交受之，各加以力而各不任其咎，此种悲剧，其感人贤于前二者远甚。"① 前二种悲剧有避免之可能，第三种悲剧则明知其极其惨烈却只好引颈受戮；不但自己受害，还要祸及他人；身受不平，却又无以发泄。所以从美学的角度看，《红楼梦》的壮美要多于优美。他举宝玉与黛玉最后相见的情节为例，认为这一情节所以感动了万千男女，正在于作者以毫不掩饰的笔墨写出了男女之间的一场亘古悲剧，既有其本身的特殊性，又具有普遍的意义。王国维认为这是《红楼梦》中最为壮美的一幕，因此也最能感动人。他还运用西方的文艺、宗教思想分析《红楼梦》的精神及在伦理学上的价值，虽然不乏可商榷之处，但确给人以耳目一新之感。再如他对《红楼梦》研究中的考证索引作者为谁，便很不以为然，并且表明他对作者与小说关系的精辟见解。他说："夫美术之所写者，非个人之性质，而人类全体之性质也。唯美术之特质，贵具体而不贵抽象，于是举人类全体之性质，置诸个人之名字之下。譬诸'副墨之子'，'洛诵之孙'，亦随吾人之所好名之而已。善于观物者，能就个人之事实，而发见人类全体之性质；今对人类之全体，而必规规焉求个人以实之，人之知力相越，岂不远哉！"这里涉及到小说形

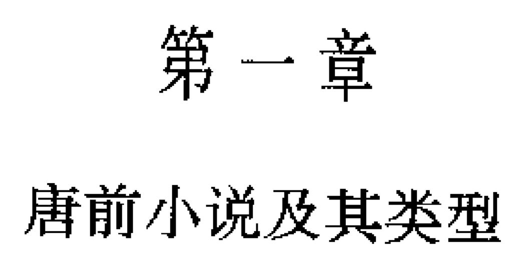
① 《红楼梦评论》。

象的典型性。艺术贵形象性，它要用具体可感的，并且是充分个性化了的形象去感染读者。但是，它又具有典型性，代表了某些共通的东西。《红楼梦》写的虽然只是大观园中的少男少女，写她们的悲欢离合，兴衰际遇，但它同时又表现了很多人在青少年时代的感情经历，所以宝黛爱情悲剧尤其容易引起少年男女的感情共鸣。宝黛爱情可能在一定程度上有作者自传的性质，但贾宝玉绝不是曹雪芹。作者的经历一旦进入作品，也不过是万千人经历的一部分，在创作中早已化为艺术形象的构件之一，就不再具有作者经历的性质。在这种意义上说，把《红楼梦》说成是曹雪芹的自传，是完全没有必要的，也是不懂小说艺术规律的表现。王国维还说："然所谓亲见亲闻者，亦可自旁观者之口言之，未必躬为剧中之人物。如谓书中种种境界，种种人物，非局中人不能道，则是《水浒传》之作者，必为大盗，《三国演义》之作者，必为兵家，此又大不然之说也。"由于受史学观念的强烈影响，不少人总是有意无意地把小说等同于历史著作，把书中的"我"视为作者。正因为此，所以才有《红楼梦》乃作者自叙传之说。王国维对作者与书中的"叙述者"的关系认识得十分清楚，他把故事叙述者说成是"旁观者"，也就是作者假拟出来的作者化身。《红楼梦》如此，《水浒传》如此，其他小说也是如此。

第 二 编

小 说 类 型 学





第一章

唐前小说及其类型

第一节 小说最初的"类"与"家"

小说类型，是小说艺术发展到一定阶段的产物。在小说的史前时期，小说尚未成为一个独立的有生命的文体，当然也就谈不上小说类型。神话传说、先秦寓言、历史散文，虽然它们各自在题材、写法上都有自己的不同特点，而且也为后世小说类型的形成打下了基础，但我们仍然难以直接把这些称作小说类型。严格说来，类型应该是在小说艺术较为成熟的阶段才真正形成的。

不过我们同时也注意到，在小说形成的过程中，具有类型意味的概念便同时出现了。汉代刘向在《说苑·叙录》中有如下一段话：

> 所校中书《说苑杂事》……除去与《新序》复重者，其余者浅薄不中义理，别集以为《百家》后，令以类相从，一一条别篇目，更以造新事十万言以上，凡二十篇，七百八十四章，号曰《新苑》，皆可观。

《说苑》为子部书，杂采先秦至汉初的史事和传说，间以议论，主旨是阐发儒家的政治思想和伦理观念。《说苑》算不上真正的小说，但其中确有一些很具小说意味的作品，如师经援琴而撞魏文侯章（《君道篇》）、师旷对晋平公问学章（《建本篇》）、孔子拜受渔者献鱼章（《贵德篇》）等。与《说苑》相类的《百家》在《汉书・艺文志》里是归入小说类的，可见《说苑》亦有某些小说的性质。《说苑》与《新苑》的编排方式是一样的，都是“以类相从”，即内容相似的编为一卷。像“君道”、“臣术”、“立节”、“贵德”等都是作者根据书中的内容分出的“类”。从这些内容看，都是围绕封建政治、伦理或述史事，或发议论，为统治阶级提供思想营养和借鉴。作者在这里提出的“类”，基本上是个文章概念，还不是专门的小说概念。因为《说苑》的取材很杂，来自众多典籍，理所当然地要在编排过程中进行条理化。按照传统的做法，根据内容并按照政治、伦理的诸多方面加以分类是最便当的。这样分出来的“类”很显然还不能视作小说之类，但它对以后小说的分类肯定会产生一定影响。

汉代经常出现的另一个具有小说类型意味的概念是“家”。桓谭《新论》：“若其小说家，合丛残小语……”，《汉书・艺文志》有“小说家”一门，云“右小说十五家，千三百八十篇”，“小说家者流，盖出于稗官……”这里的“家”大约有两层含义：一是小说针对于诸子其他九家而言，称为“小说家”。汉志共收诸子十家，儒、道、墨、法、名等等，均自成一家。这种意义上的“家”是流派的意思，按照现代的观念，大约指古代哲学上的不同派别，其学说内容是有差别的，但都可以归于哲学的门下。小说既被视为诸子九家之外的第十家，看来其与诸家的根本区别并未被认识，否则便不会与其他九家混在一起，被置

于《艺文志》中。小说之所以被轻视，主要在于其内容的零碎、浅薄，而且也没有一个声名显赫的人做它的代表人物。像儒、道、墨等，不但思想上自成一派，有明确的政治主张和思想倾向，而且都有一个或几个思想代表，这对于扩大他们的势力是很重要的。而小说虽曰“家”，却无明显的公认的代表人物，可能是一群乌合之众，故人人皆可以贬低之。“家”的第二层含义便有些小说分类的味道。汉志在“小说家”中列出十五部书的书名与篇数，最后说：“右小说十五家，千三百八十篇。”所谓“小说十五家”是指小说内的十五家，或曰十五家小说，不是像第一种含义中指的乃相对诸子九家而言的小说的总概念。这一区分十分重要。作为小说的总概念，“家”仅指学术流派；作为后一种含义，它是指小说的十五种，有“类”的含义在内。当然，这种“类”的意义过于简单，基本以作者作为区分的标准，与内容无关，更与写法无关。《隋书·艺文志》改变“家”的说法，称为“部”，云“右二十五部，合一百五十五卷”。《唐书·艺文志》则将汉志的说法与隋志的说法合在一起，云“右小说家类三十九家，四十一部，三百八卷。”可见“家”并不完全等同于“部”，因为一位作家可能有多部著作，像唐志中记载颜之推有《冤魂记》三卷，《集异记》十卷，这样便一家而有二部。可见史书中小说多少家的说法主要还是指作者，“家”也不是真正意义上的小说类型。尽管如此，“类”与“家”一是从内容的角度，一是从作者的角度来认识小说，对以后小说的体制与类型的形成还是有影响的。《世说新语》的分类编排方式与《说苑》可以说完全相同，而且后世志人小说也多有从之者。宋元说书分为“四家”，也即四种类型，应该说是借鉴了史志中将小说分为“家”的说法。

第二节　创作实践中的类型意识

在唐代之前的漫长历史中，除了上述“类”与“家”这两个稍带小说类型意味的概念外，我们还没有发现有关小说类型的更明晰的理论认识。其实这并不奇怪，既然小说还处于没有真正形成的发展时期，人们对小说的总体认识也还处在一片混沌的状态，自然更难以涉及小说的类型问题了。

不过，这仅仅是单纯从理论上来说的。如果我们对唐前小说创作与著录的实际情况加以考察，便会发现事情并非如此简单。我们会发现其实在小说形成的过程中，关于类型的意识也就同时出现了，只不过不是那么明晰罢了。

汉志著录的小说十五家，其全貌皆已不得而知，但据班固自注及后人考证，知其中有史书，有子书，也有志怪性质的书，内容十分杂乱。如《周考》七十六篇，班固注“考周事也”。《青史子》五十七篇，注云“古史官记事也”。看来这两部书有史的性质。《宋子》十八篇，注“其言黄老意。”该是记的宋子言论，应属子书。而《伊尹说》注为“其语浅薄”，《黄帝说》注为“迂诞依托”，均有怪异的成分。班固所以把这些不同内容的书都算在小说的名下，那是由当时的小说观念决定的。因为小说是“街谈巷语”、“道听途说”之言，所以一切杂乱零碎的言论，都可以归入小说之内。值得注意的是，班固把这些书归入小说的时候，是对其内容作过分析的，而且他也必然注意到这些同为小说的著作，其实是有区别的，只是这些区别还没大到

对归入小说产生影响。对于每一部书的作者来说，他们也许并没意识到自己的著作是小说，自然也不一定意识到这一部小说与那一部小说的区别。但对于著录者来说，这两个方面他们会同时注意到的。实际上，能看到这些小说之间的区别，也就等于萌发了模糊的小说类型意识。而且我们从汉志著录小说排列的顺序看，也有一定的规律，前九家为先秦以前书，后六家为武帝以后书，书名及内容相类者编排在一起。这一特点在《隋书》中看得更清楚。从《杂语》到《琐语》是一组，从《笑林》至《解颐》是一组，从《世说》到《迩说》是一组，从《辩林》到《琼林》是一组，《古今艺术》与《杂书钞》是一组，《座右方》与《座右法》是一组，《鲁史攲器图》、《器准图》及《水饰》是一组。这样分组连排说明著录者实际上已对小说类作品加以区分，将同类者排在一起。由此不难看出，模糊的小说类型意识确实已经存在。

另外从志怪小说的命名上也可以看出这一点。按照汉代以前的观念，小说小道，主要是指形式短小，内容驳杂而浅薄，当然也并不排除异的内容，所以班固才注《黄帝说》为“迂诞”。到了六朝时期，小说家开始把注意力集中到神仙妖魅的身上，创作出大量志怪作品。“志怪”一词最早见于庄子《逍遥游》，云“齐谐者，志怪者也。”意思是记载奇怪之事，并不是指的文体。六朝时期，却有不少人径以“志怪”名书，如曹毗《志怪》、殖氏《志怪记》、孔氏《志怪》、祖台之《志怪》等，再后来则干脆变成此类小说的通称，具有了十分明确的文体意义①。虽然历代史志书目中并无“志怪”一类，这只能说史家还没有接受这

① 李剑国《唐前志怪小说史》。

一具有新含义的概念。但小说家不约而同地用同一名称，为自己的作品命名，起码说明他们认为这几种作品在内容上和写法上都是相同的，其共性已经超过了各自的个性，只有用“志怪”名之方能体现出书的本质。否则，可用作书名的词尽多，小说家何必都用同一书名呢？

其实，上面说的“共性”是就这几部内容相同的作品说的。如果我们将这几部命为“志怪”的作品与其他非志怪作品相比，比如与近于史书的作品或近于子书的作品相比，那么这种“共性”便会变为“个性”，变为志怪小说不同于其他小说的独特性。《山海经》中有怪异的成分，但它仍称《山海经》；《黄帝说》中也有“迂诞”的内容，但它也仍称《黄帝说》。它们的作者似乎都没有想到从书的怪异内容中抽象出一个题目来显示书的实质，而“志怪”的作者却想到了。怪者，异也，不同于寻常之人之事也。志怪就是记下异常之人，异常之事。至于是怎样的怪人怪事，作者认为不必更具体地在书名中体现出来。小说家以“志怪”名书，他首先认识到的是书中的内容是异常的，非现实生活中常可见闻的；另外他也认识到自己的书因为内容的特异会造成与他书的不同，用“志怪”作书名，便是明确标示出这种不同来。再到后来，人们又在此基础上进一步把与此相类似的书都称作“志怪”[1]，志怪小说的类型观念便渐渐由隐而显，由不确定而确定，“志怪”便也率先发展成为一个有特定含义的小说类型概念。段成式在《酉阳杂俎序》中有如下一段论述：

① 《晋书》卷七称祖台之“撰志怪书行于世。”

固服缝掖者肆笔之余，及怪及戏，无侵于儒。无若诗书之味大羹，史为折俎，子为醯醢也。炙鸮羞鳖，岂容下箸乎？固役而不耻者，抑志怪小说之书也。

他在这里主要谈的是小说与经史的关系，鼓吹小说的审美作用，我们在有关章节已经论及。他表示自己“役而不耻”地创作“志怪小说”，正因为它有自己的审美价值。这是古代第一次明确运用“志怪小说”的概念。段成式用这个概念具体说来是指《酉阳杂俎》，广义说来是指与《酉阳杂俎》相类的记载怪异人事的作品。《酉阳杂俎》卷帙浩繁，包罗万象，但以志怪内容为主，所以成式径以“志怪小说”称之。陈振孙云其“所记多譎怪”[①]，胡应麟也以志怪小说视之，并赞其为志怪中“最为迥出”者；《四库提要》也认为《酉阳杂俎》“多诡怪不经之谈，荒渺无稽之物”。段成式虽然没有明确说到是否受到六朝几部名为《志怪》的小说的影响，但在实际上这种影响是必然的。他在前人著作的基础上，把具体的描写抽象化，寻找出了此类小说的一般特征，并以“志怪”概括之，使其含义从个别走向一般，更具有了理性的色彩。

第三节　志怪小说的类型特征

志怪最先成为小说的一个类型，并不奇怪，首先是因为六

① 《直斋书录解题》。

朝志怪小说创作的繁荣为其创造了现实的客观基础。鲁迅先生说："中国本信巫，秦汉以来，神仙之说盛行，汉末又大畅巫风，而鬼道愈炽；会小乘佛教亦入中土，渐见流传。凡此，皆张皇鬼神，称道灵异，故自晋迄隋，特多鬼神志怪之书。"[①] 中国本来就有丰富的神话传说，先秦寓言、诸子散文中也都有数量可观的怪异成分，在此基础上，佛教的传入可以说是起到推波助澜的作用，导致志怪之书呈一时之盛的局面。这时的作者队伍不但很庞大，层次也很高，有不少是饱学之士或一代文豪。创作数量之多也极可观，六朝四百年间所出志怪小说可考者就有八九十种之多，且大多部头巨大[②]。这些志怪书中，当然不乏宗教之徒为宣传目的而进行的"创作"，但大部分作者还是以种种怪异的故事来满足自己的好奇心，并且同时也满足读者的好奇心。志怪小说的本质是一种艺术创作，而不像传统上认为的那样只是实录其事。这一点我们已在本书《小说观念学》有关章节中作过辨正。志怪小说的创作及繁荣，肯定不是作者一厢情愿的结果，它应该有广阔的读者市场，应该客观存在着强烈的审美需求，这样方能促进作者的创作积极性。特殊的题材培养了人们特殊的审美趣味，追求幻奇之美，成为一时之尚。如果说远古先民对神话中的叙述还只是怀着一种懵懵懂懂的敬畏之心的话，那么六朝时人们阅读志怪，差不多已经完全变成了一种艺术审美活动。读者喜欢用那些耸人听闻的神鬼故事来满足自己的猎奇心理，小说作者也乐于这样做，于是志怪小说的繁荣在所不免。此时的作者和读者都是很清醒的，不但清楚他们之间的"供需"关系，而且也清楚他们所共同追求的东西有自

① 《中国小说史略》。
② 李剑国《唐前志怪小说史》。

己的独特性，这就是萧绮所说的“爱广向奇”、“殊怪必举”。所谓“必举”，说明是一种主动性很强，意识很明确的行为。有些志怪作者专门搜集那些最能给人以刺激的奇奇怪怪的传闻，再给予加工，使它们变得更有吸引力。其实，用“志怪”名书，本身就是一种广告式的招徕；那么多以“异”作书名的小说当然也是为了同一个目的。既然求幻求奇已经成为一种审美时尚，那么小说家理所当然地要把精力集中在志怪小说的创作上，而且千方百计地使作品的怪异特征变得更鲜明、更突出。事实上，志怪小说率先以鲜明的特征表现出类型化的倾向，是志怪作者与读者两方面交互作用的结果。

志怪小说最基本的特征就是题材的怪异性。清人杜濬《书影序》云：“志怪者，为存人耳目之所未经。”高珩《聊斋志异序》云：“志而曰异，明其不同于常也。”根据人类的认识规律，愈是早期人们觉得怪异的事情便愈多。其时人们见闻不广，认识能力低下，很多本属正常的自然现象却也使他们惊骇万分，所以无论史书、子书乃至地理博物著作，都不可避免地掺杂进怪异的内容。《山海经》、《淮南子》、《穆天子传》不都是如此吗？奇怪得很，人们愈是不理解的东西，便愈是想了解它；愈是没见闻过的东西，便愈想一睹它的真面目。人类的这种好奇之心看来是天然的。志怪小说的出现和发达，正与这种好奇之心密切相关。胡应麟在探讨小说繁荣的原因时说：“怪力乱神，俗流喜道，而亦博物所珍也；玄虚广莫，好事偏攻，而亦洽闻所昵也。……夫好者弥多，传者弥众；传者日众，则作者日繁，夫何怪焉！”[1]虽然孔子不言怪力乱神，但那毕竟是圣人们的事，而

① 《少室山房笔丛·九流绪论》。

凡夫俗子不但喜道，而且喜听，因为这为他们平淡而劳累的生活增加了无限的乐趣。更何况，他们有时会在种种奇怪的故事里发现现实的生活和真实的感情。像《搜神记》中《韩凭夫妇》，实际上就是对生活中的邪恶势力的鞭挞，对善良人们的同情，它表达了劳动人民的感情，所以必然会受到一般读者的欢迎，因为它容易引起读者的感情共鸣。像《白衣素女》那样带着传奇色彩的爱情故事，就更容易产生引人入胜的效果。一个自小失去父母的青年，整日劳作，仍然穷得连媳妇也娶不上，很显然，这是一种很令人同情的悲惨境遇。正在这时，青年偶然间拾到的一个田螺，变成一个美丽的少女，为他"守舍炊烹"，使他从此过上了幸福美满的日子。原来姑娘是天河里的白衣素女，是天帝派她来服侍青年的。这个故事虽然蒙着一层怪异的表象，但在表现人们的美好理想方面却又是极其真实的。其实，如果志怪小说只写鬼怪地狱，未必那样吸引读者并使那么多作者趋之若鹜，正是这种现实与浪漫的结合才生发出诱人的美感，使得志怪小说成为六朝文学的重要一支，并显示出自己的独特性来。

志怪小说在写法上的特点是简略，绝大部分作品仅是粗具轮廓，故事是粗陈梗概式的。这当然主要不是志怪故事本身所决定的，而是小说发展初期的必然状况。但这一特点与志怪题材的特殊性多少还是有一定关系。志怪小说中的故事，不论有多少人相信它们是真实的，说到底还是假的，是人们想象的产物。对于那些"专业人员"（如教徒们）来说，想象可能并不困难，他们可以顺着经卷上的故事发挥开去，故事便会更详尽一些，更生动一些。对于部分自觉创作的小说家来说，这也不成一个问题，他们有的是想象力。可是六朝志怪大多是"缀片言

于残阙，访行事于故老"[1]搜集而来的，故事的真正创造者在民间，小说家不过做了一个忠实的记录者，至多是个加工者。这些来自民间，口耳相传的东西不可能是有系统的，它们大多是只言片语，或一个故事的片断。如果不是经过搜集整理者的进一步加工，肯定连我们现在看到的这种面貌也达不到。凡是我们看起来觉得情节完整人物形象鲜明可爱，能给人以较强的艺术感受的志怪作品，一般都经过文人的重点加工，改变了原始的粗疏面貌。甚至有一些干脆就是小说家独立创作出来的。同样是志怪，《聊斋志异》远比六朝小说的艺术水平高，是因为蒲松龄不仅是个记录者，更是个创造者。正因为大部分六朝小说家还信奉实录的信条，不敢尽情发挥自己的想象力，所以小说仅有梗概便是必然的。

第四节　志人小说的类型特征

志人小说与志怪小说基本上同时出现，而且也具有相类似的艺术特征，同样是粗陈梗概，画龙点睛，缺乏完整的情节与结构，更谈不上完整的形象塑造。"志人"一词出现很晚，是鲁迅先生在《中国小说的历史的变迁》中才提出来的，以与志怪相对。后来的研究者以为"志人"的提法甚确当，便一致以"志人小说"来表示此一类型的小说。

"志人"按照字面理解，自然是写人事的作品，是相对于写

---

[1] 干宝《搜神记序》。

鬼神的“志怪”而言。但并不是一切写人事的作品都可称作“志人”，否则，其含义就过于广泛了。笔者以为还是以鲁迅说的“《世说新语》与其前后”的相类作品来指志人小说较为恰当。这一概念应该有一定的时间界限，否则容易与其他小说类型相混淆，对我们认识小说的类型是不利的。

志人小说主要是汉末之后清谈风气的产物。虽然先秦也有记人事的作品，史传文学更是以出色的人物描写为特征，但志人小说似乎没有受到它们多少影响。如果从人物形象的丰满程度或故事情节的完整性上来看，志人小说比史传文学差多了。从艺术形式上看，志人小说与志怪小说的距离更近一些。因为二者的产生基本同时，又有许多相近之处，所以渊源关系更为密切。当大部分作家把目光盯在神鬼世界的时候，也有人开始在奇人异事里寻找题材，他们的动机有共同之处，都是以猎奇为目的。对于人类社会来说，鬼神的世界固然令人好奇，对于普通的人来说，那些奇人怪人及他们的奇怪言行，也同样能满足人们的好奇心。汉末至六朝的一段时间内，那些谈吐流于玄虚，举止故为疏放的清谈家们，无疑正是这样的奇人怪人。像《世说新语》中所载“刘伶恒纵酒放达，或脱衣裸形在屋中。人见讥之。伶曰：‘我以天地为栋宇，屋室为㡓衣，诸君何为人我㡓中？’”本来说的近似于醉话，却被时人认为放达时髦之举，小说家也喜欢写进自已的书里。再如所谓品评人物：“抚军问孙兴公：‘刘真长何如？’曰：‘清蔚简令。’‘王仲祖何如？’曰：‘温润恬和。’”如此简洁的评论不知能在多大程度上概括出一个人的性格。但当时时兴这样的品评方式，准确也好，不准确也好，其行为本身是受人尊敬的。更何况，出自某些重要人物的品评，对一个人的毁誉也确实很起作用。不论什么事，一旦形成风气，

便也就等于有了市场。于是文人便专门来搜集清谈家们的玄谈妙语，也即鲁迅说的“世之所尚，因有撰集，或者掇拾旧闻，或者记述近事”，主要目的当然是为了阅读，但也并不排除有人把它当作参考书，效法清谈家们的榜样，再做新的清谈家。

上面说过，志人小说的突出特征是简略，虽说写人，并不能给人一个完整的印象，缺乏整体的性格描写。因为是为清谈家记言记事，所以比较偏重于记录人物语言，善于通过个性化的语言来表现人物性格的某一个侧面。上举二例已可以看出这一点。再如“阮宣子有令闻，太尉王夷甫见而问曰：‘老庄与圣教同异？’对曰：‘将无同。’太尉善其言，辟之为掾，世谓‘三语掾’。”[1]“将无同”的意思是“大约差不多吧”！实际上是模棱两可，没明确表示出自己的态度。但王夷甫对阮宣子的这个回答却很赞赏，给了他官职。他的回答虽然含混其词，但对表现他的性格的一个侧面，却有点睛之效。有时作者的叙述语言也同样言简意赅，十分传神。如《世说新语·俭啬》写人之贪：“王戎有好李，卖之恐人得其种，恒钻其核。”这些片断式的描写，虽然不足以传达人物的整体形象和性格，但对于表现某一方面的特征，还是很有效的，而且也为后世小说家提供了借鉴。志人小说的这种简约的叙述描写方法是与其本质相联系的。它虽然名为小说，但实际上只是“记”而并不创造，它与史还混在一起。作者所记的东西，有的来自传闻，有的来自前人记载，原来都不可能太详细，而作者还要坚持实录的原则，不敢加进虚构的东西，所以只能保持原有的简略而质朴的面貌。也就是说，这是“掇拾旧闻”的创作方式与生俱来的特征，或者说受

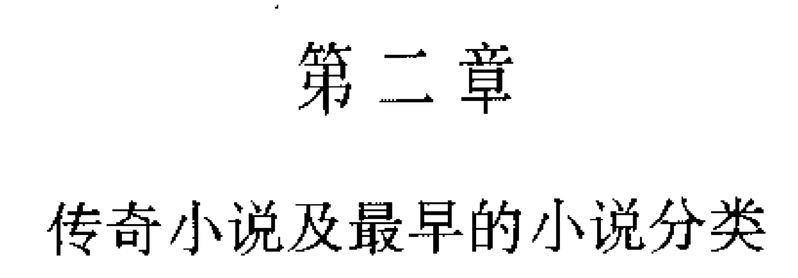
① 《世说新语·文学篇》。

到这种创作方式的限制不得不如此。当然，从另一方面来讲，我们也并不能就此否认其中确有作家的自觉追求在内。因为同样的“旧闻”或“近事”，在不同的作家手里，艺术效果不会一样。《世说新语》的语言简约隽永，意味深长，如胡应麟所说，“读其语言，晋人面目气韵，恍然生动，而简约玄澹，真致不穷。”[1]并不是所有的志人作家都能做到这一点。清谈家讲究的就是言简而意赅，言有尽而意无穷，刘义庆也只有用类似的叙事风格才能表现出他们的真貌。这也正可以说是风格与内容的统一。

志怪与志人都宣称写实，无论写人还是写神，都力图按照见闻或传闻原有的样子记录下来。但实际上，真正能做到这一点的是志人而非志怪。如前所说，志怪小说的所谓“真实”，仅仅是传闻的搜集者和记录者主观上追求的原则，实际上他是无法做到的。因为故事的本身就是虚幻的，是人们虚构想象（不论这种虚构想象是自觉的还是不自觉的）的产物，即使记录者再“实录”，他记下的仍然是虚构的故事，是世界上并不存在的事物。更不要说有些不是那么坚持实录原则的小说家还要在原有的基础上，再增加一些新的虚构内容——实际上，志怪小说的形成正是如此。对于志怪中的虚幻成分，作者与读者双方心照不宣，他们都明白这是必然的，如果虚幻的东西消失了，志怪本身也就不存在了。但志人小说则不是如此。此时它还没有从史的圈子里脱离出来，它写的是生活中的真实的人，而且不少是当时的名人（如果不是名人，即使清谈得再玄妙，也不见得引起小说家的兴趣），这就使他们在真实性上马虎不得。裴启《语林》因记谢安事不符而受到指责，竟然因此“遂废”，肯定

① 《少室山房笔丛》。

给了当时小说家们一个活生生的教训。这就使得志人小说作家在记述故事时要小心翼翼，只能记那些有根有据的事情，不敢凭空杜撰。这是志人故事一般比志怪故事还要简略的原因之一。



第二章

传奇小说及最早的小说分类

第一节 “传奇”的出现及含义的演化

唐代小说在六朝志怪的基础上继续发展，出现了标志着文言小说完全成熟的传奇作品。“传奇”一词最早出现于唐末，是小说家裴铏为自己的作品集起的书名。传者，记也；奇者，异也，故“传奇”实亦志怪之意。清人梁绍壬谓“裴铏著小说多奇异，可以传示，故号《传奇》。”① 则“传”亦有传布、昭示之意。以书名而变为一类小说的总称，这种情况与志怪小说很相似，很可能是后人正是借鉴了志怪的做法。

最早将“传奇”一词的含义扩大化，并用它来比拟一种文章类型的是北宋尹师鲁。陈师道《后山诗话》载：

> 范文正公为《岳阳楼记》，用对语说时景，世以为奇。尹师鲁读之，曰：“《传奇》体耳！”《传奇》，唐裴铏所著小说也。

① 《两般秋雨庵随笔》。

范仲淹的《岳阳楼记》以骈体写景，虽为时人并后人所激赏，尹师鲁却颇不以为然，以“《传奇》体耳”表示鄙薄之意。尹师鲁是宋代古文的一大家，连欧阳修都要居其后，所以他看不起骈文。裴铏《传奇》亦有以骈体叙事描写之处，当然也不为尹师鲁所看重，于是他作了这个颇有嘲讽意味的比喻。尹师鲁在这里将《传奇》说成“体”，说明他对《传奇》一书还是作过研究、有所认识的，而且总结出了《传奇》在写法上的某些特征，认为它在此种类型的作品中还是很有代表性的。不过尹师鲁所说的“体”，含义还较狭窄，仅指语言特征，其他方面还没有涉及。此后王铚、赵德麟、曾慥也都使用过“传奇”一词，然是以之指唐代元稹的《莺莺传》，是作为篇名来使用的。王铚考证《莺莺传》的文章题目就叫作《传奇辨正》，且文中有“所谓《传奇》者，盖微之自叙，特假他姓以自避耳。”赵德麟《商调蝶恋花词》中亦有“夫传奇者，唐元微之所述也。”他们何以称《莺莺传》为“传奇”呢？对此学术界尚有争论。有人认为也许元稹的《莺莺传》本来就叫作《传奇》，也有人认为是宋人受到当时说话艺术中有传奇一科而改《莺莺传》为《传奇》[1]。前说尚乏确切的证据，而后说亦不无商榷之处。宋元说书虽分传奇、灵怪、烟粉等[2]，但此处的传奇显然是一类小说的统称，非指某一篇作品。如果王铚受其影响，把本来是小说统称的“传奇”作为一篇作品的题目，似觉不合情理。从逻辑上讲，小概念发展为大概念是可能的，而大概念缩小为小概念则可能性不大。前述“志怪”本来是一本书的题目，但后来成为同类小说的通称，

---

① 见李剑国《唐五代志怪传奇叙录》中的《唐稗思考录——代前言》及《莺莺传》叙录部分。

② 《醉翁谈录》。

这是合乎逻辑的；反过来虽并非全无可能，但可能性极小。既然“传奇”在宋代说书中已成为含义较广的一类小说的统称，王铚却把它拿来当成一篇作品的题目，替换了原来已有的题目，既没有什么意义，也容易引起读者的误解。所以笔者以为王铚、赵德麟等人称《莺莺传》为《传奇》，要么是原有其题，要么是它的另一个题目，“传奇”仍非广义用法，无小说类型的含义。但在下面这段话里，“传奇”的含义就明显地扩大了：

> 经史本朝文艺杂说几五万余言，因未足追蹤古作，要之无牴牾于圣人，不犹愈于稗官小说、传奇志怪之流乎？[①]

他在这里将传奇与志怪并举，并与稗官小说连用，含义显然是广义的，是指的记载怪异之事的小说，而不是指的某一篇作品。但他这里是否专指唐人小说呢？看来不一定。因为宋人也有传奇，而且宋人还把戏曲称作“传奇”。因此谢采伯的论述多少还是给人留下了疑点。《醉翁谈录》云宋人说书中有传奇一科，并云“开天辟地通经史，博古明今历传奇”，也说明“传奇”作为小说的一个类型已经确定，只是仍然没有与唐人小说直接挂起钩来。即使如此，肯定也包括唐人小说，这是不该有什么疑问的。

到了元代，终于有了径称唐人小说为传奇的论述。虞集云：

> 唐之才人，于经艺道学有见者少，徒知好为文辞。闲

---

① 谢采伯《密斋笔记》，转引自李剑国《唐五代志怪传奇叙录》。

> 暇无可用心，辄想象幽怪遇合，才情恍惚之事，作为诗章答问之意，傅会以为说。盍簪之次，各出行卷，以相娱玩。非必真有是事，谓之传奇。元稹、白居易犹或为之，而况他乎！[①]

陶宗仪也说：

> 唐有传奇，宋有戏曲、唱诨、词说，金有院本、杂剧、诸宫调。[②]

这两段论述意思十分明确，传奇不但指小说，而且专指唐人的小说。虞集的这段话，似乎是在宋人赵彦卫论说的基础上又有所发挥，但他说的“谓之传奇”一语，究竟是说唐人称自己的作品是传奇，还是后人把唐代才子的小说称作传奇呢？在这里似乎可以有两种理解。但不论作何理解，至迟到元代人们就已经以传奇这一概念特指唐人小说了。此后再如明代胡应麟为小说分类时，明确地将传奇列为一种；臧懋循亦云“近得无名氏《仙游》、《梦游》二录，皆取唐人传奇为之敷演。”[③]

从“传奇”这个概念的发展过程，可以看到与“志怪”有相类似的规律。起先它是以书名出现的，含义相对狭窄。裴铏把自己的作品集称作“传奇”，实际上已经经过一个从具体到一般的抽象化过程，他显然是在总结了书中全部作品的艺术特征后才用“传奇”来概括之，一方面与前人志怪有所区别，另外

---

① 《道园学古录》。
② 《南村辍耕录》。
③ 《负苞堂集》。

也标志着自己的作品有与志怪不同的地方。后来“传奇”由书名而变为一种小说艺术类型的代号，即尹师鲁所说的“传奇体”，及谢采伯所说的“传奇、志怪之流”，但还没明确地指为唐人小说。再后来，虞集与陶宗仪等人以传奇专指唐人小说。因此，“传奇”的概念经过了由小到大，再由泛指到专指的变化过程。前一次变化是由具体到一般，后一次变化是从一般到更高一级的具体。至此，“传奇”成为一个有具体所指的，并具有鲜明艺术倾向的小说类型概念。当我们说到传奇的时候，虽然并非完全指唐人小说，但唐代传奇肯定最具代表性，最能体现传奇作品的特色。

第二节　传奇小说的产生及艺术特征

一、传奇小说的产生

鲁迅先生说古代小说到唐代，“起了一个大变迁”，这就是指唐传奇的出现。那么这个“大变迁”是怎样实现的呢？按照传统的看法，不外经济繁荣，政治稳定，思想自由等社会因素。当然，这些都有可能对唐传奇的出现和繁荣造成某些间接影响。但从本质上说，主要原因该从文学发展的内部规律上去寻找。如前所说，古代小说经过长期的孕育、萌芽，终于出现了六朝志怪志人小说，已经大体上具备了小说的雏形。相比较而言，志怪比志人更具备小说的素质。就其故事情节的相对完整及艺术

形象的鲜明性来讲，比志人小说稍胜一筹。志人小说既然还停留在记实与语录式的阶段，在虚构想象上肯定不如志怪来得方便，所以志怪从总体上来看发育得更成熟一些。另外从量上来看，唐前志怪小说已相当可观，作者众多，已经有了一个很强的创作队伍。又由于志怪故事具有特殊的吸引人的力量，读者市场当然也极看好。事实上，中国古代小说经过长期的摸索探寻，刚刚确立了志怪这种表现形式，它还处在上升的趋势，具有良好的发展前景。正是在这种情况下，历史进入了唐代。在新的时期，社会条件肯定会有变化，志怪小说已经形成的发展势头，绝不会至此戛然而止。按照合理的逻辑，它只能继续发展，当然是在新的社会条件下的继续发展，所以也必然要有变化。鲁迅先生云："传奇者流，源盖出于志怪，然施之藻绘，扩其波澜，故所成就乃特异。"[①] 正点出了传奇与志怪之间既继承又变化的关系。也就是说，志怪已经为传奇的产生打下了良好的基础，这是它能够在短时间内得以繁荣的先决条件。

史传文学在传奇的形成发展过程中显然也起着重要的作用，只要在基本形式与写作技巧上稍加对照，就不难看出二者之间的密切关系。传奇写人写怪大都用"××传"为题，很明显是借鉴了史传的形式；人物形象的塑造，也充满史传文学的手法。而这一点在志怪小说中是没有的。其原因是志怪没有写人，传奇主要是写人，既写人会很自然地想到史书中的传纪体。各种文体之间在表现手法上的相互交流和借鉴，往往是水到渠成，极其自然，不需要付出多少主观努力。当传奇作家要把描写对象由神鬼世界转移到人间的时候，他们自然会想到史书中

① 《中国小说史略》。

的人物传纪，因为在以往的文学中（包括史书中的文学成分），带有故事性的人物描写成就最突出者就是史传。所以唐传奇对史传的借鉴乃必然之事。

唐代其他文学形式也为唐传奇提供了充足的营养。赵彦卫的“温卷”说不论是否可信，但他说唐传奇“文备众体，可以见史才、诗笔、议论”，说明传奇小说不同于志怪的特征已经被他发现了。而这种“文备众体”，熔史、诗、文于一体的风格是从哪里来的呢？显然是在史学、诗歌和散文的影响下出现的。虞集说“元稹、白居易犹或为之”，就是指唐代不少诗歌、散文大家都参与了传奇的创作，那么这种影响就更是必然的了。作为一个作家，他不论创作何种文体的作品，都会调动手中的一切表现形式——只要他认为这样更有利于表现他的描写对象。像元稹的《莺莺传》的女主人公被写成“才华婉美，词彩艳丽”的才女，小说中的诗章写得那么多情动人，与元稹本人是杰出诗人肯定是有关系的。

二、传奇小说的艺术特征

唐传奇既然是六朝志怪的自然延续，那么它必然还带着志怪的某些特征，有与志怪相同的东西。这主要表现在故事题材的怪异性上。如前所述，志怪小说除宗教宣传的因素外，它的大部分还是人们认识能力低下的产物，人们将虚幻的东西到处传播，好奇的作者则记录下来，再去满足那些同样好奇的读者。但也有一部分志怪确实是作者的虚构创造，有的是在传闻的基础上添枝加叶，有的则完全虚构。不论是哪种情况，都培养起读者对志怪故事的特殊的审美兴趣。这种兴趣当然不会在一夜

之间消失，所以唐人传奇仍然需要满足读者的这一审美要求。翻开唐人小说作品，传统的志怪题材，仍然占着相当大的比重；传奇出现的初期尤其如此。像《古镜记》、《白猿传》等，虽曰传奇，而志怪的因素至为明显。即使到了传奇发展的盛期，不少篇章仍然没有完全摆脱志怪的气息。当然，志怪与传奇这两种因素的比例在发生着变化。志怪小说的形成发展的经验说明，奇异性是吸引读者的主要原因，也是推动志怪小说前进的主动力。裴铏至晚唐还在用与“志怪”含义相似的“传奇”来概括自己的作品，可见由志怪培养出来的审美习惯还继续存在着——读者与作者都是如此，而这时唐传奇早已达到了成熟期。奇异性乃是传奇作品与生俱来的特征之一，虽然它是由志怪遗传而来，但它基本上与传奇的历史相始终。现在被认为是第一篇唐传奇作品的《古镜记》，虽以“度”（作者自称）贯穿故事始终，但叙古镜的得失及其奇异的功能，仍然充满怪异的气氛，与志怪小说差别不大。《白猿传》、《游仙窟》等早期传奇大多如此。即使到了唐传奇兴盛成熟的时期，怪异的内容仍然占着相当大的比例，就连那些本来完全以历史或现实生活为题材的作品里而也总是免不了加进一些怪异的因素。如《霍小玉传》分明是一个动人的悲剧故事，作者以凄婉动人的笔调刻画了霍小玉的一生经历，展示了她的悲剧命运，艺术感染力量足以震撼人心。但在故事的结尾，作者仍忘不了让霍小玉临死前的誓言兑现，编造出了厉鬼报仇的幻境，为负心的李益制造事端。《长恨歌传》写的是历史题材，玄宗与贵妃都是极著名的历史人物，但陈鸿对故事人物的处理并没完全按照历史的原貌。当杨贵妃“仓皇展转，竟就死于尺组之下”后，晚年的玄宗愈加怀念贵妃，“三载一意，其念不衰”。为了表现李、杨相互思念的绵绵之情，作

者又让玄宗的使者方士游神驭气，上下旁求，由地上而入地府，再入仙界，终于见到了太真，实现了二者刻骨相思之情的再度交流。这一情节在白居易的《长恨歌》中出现，作为一种抒情手法，并不使人感到奇怪；而陈鸿在以叙事为宗旨的小说中这样处理，目的在于强化李杨爱情的感入效果和传奇色彩，可以说他达到了自己的目的。这种现实情节与非现实情节的结合，使真与幻融为一体，能产生一种奇特的美感。

唐传奇的另一个特征——也是传奇对于志怪表现出来的历史进步，表现在由神怪世界向现实入间的转化。这既是指题材的变化，也包括艺术风格的变化。上面说到唐传奇仍然留有怪异性的特征，是指它继承了六朝志怪业已形成的艺术特征，并没有完全摆脱这些特征的影响——事实上，突然间完全摆脱也是不可能的。另一方面，古代小说在新的历史条件下所表现出来的进步，更是引入注目的。志怪小说张皇鬼神，称道灵异，亦有宗教的影响，实质上是入类认识能力低下的表现。但到了唐代，宗教的影响明显不如六朝强烈，人们的认识能力也有明显提高，大家似乎对现实的入生更感兴趣，而不是像魏晋六朝的人那样把心事用在玄虚空幻的世界里。以士人为例，由于唐代实行科举考官制度，为广大知识分子实现自己的政治抱负并得到荣华富贵创造了现实的可能，所以唐代士人不再像他们的六朝前辈那样因对前途绝望而变得醉生梦死，愤世嫉俗，他们开始以一种现实而清醒的态度面对人生，以杰出的才能和实干精神一步一个脚印地朝着自己的目标前进。此时的知识分子也不像六朝那样基本上是上层社会的附庸，而是由于科举制度的实行增加了大批中下层社会的诗人、作家，他们熟悉现实社会，也热心于反映自己周围的一切，包括自己的所见所闻。这样就很

自然地使传奇小说突破志怪的樊篱，面对着一个广阔无垠的现实世界。唐传奇内容丰富多彩，题材十分广泛，与这一点是分不开的。翻开唐代的传奇作品，我们会发现有些故事的主人公就是作者自己，或者包含着作者的影子，尤其是以爱情为题材的作品，常常就是作者根据自己的亲身经历改造而成的。秀才赶考，常有艳遇，只要稍加整理，便凄婉动人。像《游仙窟》、《莺莺传》、《柳毅》、《霍小玉传》等名篇，男主人公都是文人，这不是偶然的。以现实的态度对待人生，不但是此时小说家的人生观，也是他们的文学观。他们不但在现实社会里追求政治上的进取、生活上的享受，也认为这些东西值得写，有审美的价值。张鹜以自己的口吻写与十娘、五嫂的艳事，托之于仙，实不过是现实生活中的狎妓经历耳。他知道写与妓女的鬼混总不如与仙女的缠绵更能吸引人，所以便将女主人公升格，由人而仙；他自己，当然也成了半人半仙的风流才子了。作者知道作为审美的对象，作品中的人物要比现实中的真实人物更完美才行。《莺莺传》的故事大部分研究者也都认为是作者的亲身经历，宋人王性之考莺莺乃崔鹏女，与元稹为中表关系，则张生莺莺的故事实不过极普通的一段表兄妹之间的恋情。但作者认为它有写出来的价值，无论是为了表示自己的“善补过”也好，还是想把这一段艳遇作为永久的纪念也好，元稹还是把它演绎成一篇令万千青年男女神往的传奇作品。当然，传奇作者并没有将题材限制在自己经历的狭窄范围内，他们的目光投向了整个广阔的社会，政治、伦理、英雄豪杰乃至娼妓游侠等都成为他们笔下的表现主题。总之，读者在这里看到的不再是那些陌生的神仙鬼怪面孔，而是生活中的人。即使还偶带怪异的气息，但更多的是浓厚的人间生活气息，使人感觉到与志怪作品比起来

毕竟发生了根本的变化。

自觉的虚构想象是唐传奇的又一特征。胡应麟说："变异之谈，盛于六朝，然多是传录舛讹，未必尽幻设语；至唐人乃作意好奇，假小说以寄笔端。"[1] 鲁迅先生也说唐传奇"始有意为小说"[2]。其实，这一点也正是人们认为古代小说至唐代才真正成熟的重要原因。古代小说是否至唐代才开始进行有意识的创作，我们在有关章节已有所论述，此处不赘。但有一点很清楚，即到了唐传奇时期，由自觉的虚构想象所带来的小说艺术特性才变得更为突出，更为鲜明。在六朝志怪作品中，虽然也有虚构的因素，却是在故事流传的过程中，由不同的人进行"合理的想象"累积而成的，既非成于一时，亦非成于一人手中。由于缺乏总体的艺术构思，这些志怪作品大多数保持着"粗陈梗概"的原始面貌，而且也没显示出更浓厚的文学色彩。因为作为传闻，它更讲究的是可信性，只要真实可信，而又耸人听闻，就算是达到了目的。正是受到实录原则的限制，志怪作品的自觉虚构成分是有限的，远不能与唐传奇相比，因此造成了二者在艺术特性上的较大差异。鲁迅先生这样区分志怪与传奇的不同：志怪"文笔是简洁的，材料是笑柄、谈资；但好像很排斥虚构。"实际上，所谓"简洁"亦即"粗陈梗概"，正是排斥虚构的结果；而传奇"文笔是精细的、曲折的，至于被崇尚简古者所诟病，所叙的事，也大抵具有首尾和波澜，不止一点断片的谈柄；而且作者往往故意显示着这事迹的虚构，以见他想象

---

① 《少室山房笔丛》。
② 《中国小说史略》。

的才能了。"[1] 又说传奇"叙述宛转，文辞华艳"[2]。具体来说，唐传奇在以下几点显示出艺术上的进步：

（一）有完整的艺术构思。志怪志人所以被称作小说的"雏形"，实际上也就是还没有取得真正小说的资格，很大程度上就在于它缺乏故事或人物形象的完整性。既然志怪志人主要是"传录舛讹"，无论是传闻还是先代典籍，都不会为传录者提供现成的故事，这样它只能保持在"断片"、"谈柄"的水平上。而唐传奇因为是自觉的文学创作，作者又大多是具有多种文学才能的文人，他们在创作之初，首先考虑的当然是告诉人们一件怎样的事或一个什么样的人，事情的开始怎样，结果如何？实际上，这也并不是小说艺术的特殊要求，在先秦两汉的历史散文和史传文学中，早已经做到了这一点。如《左传》、《战国策》等在写人状物上讲究故事有头有尾，情节曲折生动，人物性格也分外鲜明。尤其是《史记》、《汉书》在人物传记上的突出成就，更为传奇作家提供了借鉴。所以唐传奇作家写人叙事极讲究故事情节的完整，人物性格或命运的过程与最终结局，让读者有一个完整的印象。即使是传闻得来的材料，作者也要用他的生花妙笔进行二度创作，充实情节，完善故事，突出要表达的主题，使故事更具可读性。就是对待历史题材或梦幻题材，作者也无不精雕细刻，将璞玉变成精美的艺术品。如沈既济的《枕中记》，题材来源于志怪《幽明录》中的焦湖庙祝故事，原故事很简短，虽亦有人生如梦思想，但主要是表现那个令人入梦的柏枕的神奇性。沈既济在此基础上创作的《枕中记》，内容大大丰富了，情节更为具体细致，意旨也变成对追求功名利禄

① 《六朝小说和唐代传奇文有怎样的区别？》
② 《中国小说史略》。

的深刻讽刺，表现了作者对人生的沉痛反思，其艺术价值是原故事所无法比拟的。同样是写鬼怪，《任氏传》与前代志怪也有明显差别。主人公虽是狐妖，但作者并不写她的妖气，而把她写成一个极具人情味的善良女性，多情、忠贞、机智、坚强，显然是作者在虚幻的外衣下塑造的心目中的理想女性。作者创作小说的目的非为写妖异，而是"揉变化之理，察神人之际，著文章之美，传要妙之情"。有哪位志怪作者曾怀有这样崇高的艺术目的呢？这样，他们在艺术成就上的差异就是不令人奇怪的了。

（二）除了艺术上的整体构思，与志怪小说"粗陈梗概"不同的另一个特征是，唐传奇十分注意细节的描绘。鲁迅先生评其"文笔精细"，在很大程度上是指的这一点。其实，这也正是传奇小说成熟的标志之一。由于小说本身就是一种叙事艺术，再加上中国古代小说是在史学的土壤上萌发出来，且在很长时期内与历史保持着密不可分的关系，所以在其早期基本上是叙述性的，概括性的。因为史书本来就具有这两个特点，人们要用有限的文字记下漫长历史长河中的人和事，也只能采取概括的方式；又因为史书大多是根据各种资料追记而成，所以它又必然是叙述的方式，任何带有描写色彩的历史记载，都掺杂着史书作者的若干想象。史书是如此，更何况"史之余"及"街谈巷语"的小说呢？唐传奇虽然很难说已经完全突破了史学的束缚，但从作品的实际来考察，不少唐传奇作家不是把手中的故事当作历史来记述的，而是当作文学来创作的。他们似乎并不担心有谁会指责他们的作品"不真实"，也不害怕自己的作品像裴启的《语林》那样会有"遂废"的结果。他们完全以文学艺术家所特有的随心所欲的态度任意而为，对历史的、现实的，乃

至神鬼世界的艺术形象，作者均以“造物主”的身份，替他们所思所想，而不再仅仅做一个“记录者”。那些被六朝作家认为是不可思议的细微末节以及心理活动，在传奇作家看来都变成理所当然的了。事实上，正是这种“有意为之”的新的小说观念，才使传奇作品在艺术上比志怪小说跃进了一大步。试举二例。《霍小玉传》写贵公子李益思得佳偶，托媒婆为其物色一相当者。过了几个月，媒婆将霍小玉的情况与之介绍，并约其前去见面，这里有一段对李益听到此消息后的描写，极有神韵：“鲍既去，生便备行计。遂令家僮秋鸿，于从兄京兆参军尚公处假青骊驹，黄金勒。其夕，生澣衣沐浴，修饰容仪，喜跃交并，通夕不寐。迟明，巾帻，引镜自照，唯惧不谐也。徘徊之间，至于亭午。遂命驾疾驱，直抵胜业。”李益年青多才，颇为自负，早就想寻一佳偶，但久而未谐，这对他的自傲心理可能会有所打击。当媒婆鲍十一娘向他介绍了霍小玉的高贵门第、姣好的外貌及才学后，李益深感这正是他久久寻觅的心上人，所以心情格外激动，几乎是寝食不安。他先是派家僮去借一匹好马来，并配上黄金笼头，以壮声势。接着又是洗衣又是洗澡，修饰仪容，以致一夜都没能睡着。第二天一早便匆匆地起来，穿衣打扮，临行又一次拿镜子来照了照，唯恐有什么不妥当的地方，给女方造成不好的“第一印象”。时间一到，便匆匆地驱马而行，直奔霍小玉那里去了。这一段描写文字事实上很简洁，但对李益的独特心情神态却又表现得很细腻，真可以说是活灵活现，让一切热恋过的青年男女读后都会发出会心的一笑。因为，作者的描写实在太真实了！再看《李娃传》中的类似描写。荥阳公子见到长安名妓李娃后，惊为天人：“生忽见之，不觉停骖久之，徘徊不能去。乃诈坠鞭于地，候其从者，敕取之，累盼于娃，娃

回眸凝睇，情甚相慕。”荥阳公子自此以后，便若有所失，郁郁不乐。过了几天，他听说李娃身价甚高，便“洁其衣服，盛宾从”，前去相访。待到了李娃居处，有一侍儿开门，荥阳公子问：“此谁之第耶？”下面便有一句极精彩的细节描写：“侍儿不答，驰走大呼曰：‘前时遗策郎也！’”荥阳公子对李娃一见钟情，似可理解；但李娃对荥阳公子如何呢？前面只写了“回眸凝睇，情甚相慕”，似较简略。此时公子来访，侍儿一见，来不及答话，便大呼小叫地赶回去向主人报信，这说明荥阳公子“坠鞭子地”的计谋确实起了作用，它给李娃主仆二人都留下了深刻印象，以致侍儿竟称他为“遗策郎”，同时也说明李娃对荥阳公子同样是一见钟情，而且也正以焦急的心情等着公子前来。所以这句对侍儿的描写不只是写出了小丫鬟的天真单纯，也隐含着李娃对荥阳公子相恋之情。像类似的既简练又极具表现力的细节，在志怪小说中是不多见的，但在传奇小说中却俯拾即是。

（三）洪迈谓唐传奇“小小情事，凄婉欲绝”；鲁迅先生亦云“叙述宛转，文辞华艳”，推崇传奇“施之藻绘”及它的“文采与意想”。其实，这也正是唐代传奇艺术上的又一特征。简单地说，志怪小说能满足人们的猎奇之心，传奇小说却能激动读者的感情。达到这种艺术效果固然与前面两个特点不无关系，但更主要地是因为作者对情节的构思细密委曲，在语言运用上一反志怪小说古朴简约的特征，崇尚华丽多彩以及准确生动。

小说要引人入胜，除了要求故事情节的完整，还要求委婉曲折，起伏跌宕。古人论文云“文如看山不喜平”，小说尤然。传奇作家大多深知其中的奥妙。如薛调的《无双传》，在这点上就表现得十分突出。小说写王仙客与表妹刘无双青梅竹马，历经磨难，终成眷属的故事。小说一开始便写二人自小无猜，仙

客母临终前又以此事相托，无双父欣然答应，似乎一切均很顺利。谁知王母死后，刘父新升了尚书租庸使，地位陡变，居然赖婚，使王仙客"心气俱丧，达旦不寐"，跌入了感情的低谷。然而过了不久，天下造反，天子出逃，刘父面临着生命之忧，情急之下，又答应了王仙客的婚事，这自然使男主人公又惊又喜了！不想事又有变，原来乱兵中无双的父母被双双处死，无双则被充宫，无情的现实使王仙客的美好愿望再成泡影。在连续制造了这三个情节跌宕之后，作者又运用了一个偶然性情节，把王仙客几乎熄灭了的希望之火重新燃起。原来包括无双在内的宫嫔三十人被押往园陵，经过一番策划，不但仙客与无双见了面，而且还商定了营救无双的计划。这可以看作是第四次跌宕。而在这最后一次跌宕中，作者仍然没让情节平稳地发展，又一连搞了几个小波折，形成"曲中之曲"，使营救无双的过程充满了真真假假、虚虚实实的传奇色彩：①仙客去茅山请求古生营救无双；②虽仙客奉事勤谨，所赠亦多，而古生却一年没开口；③仙客正觉无望，忽然古生自动前来，答应"愿粉身以答效"，但对如何营救，却秘而不宣；④又拖了半年之久，古生再次出现，借仙客的婢女采苹以归；⑤忽传无双被杀，仙客号哭不已，完全绝望了；⑥半夜忽闻敲门声，无双被救出；⑦杀塞鸿，仙客惊怕；⑧古生自刎，仙客救之不及，"头已落矣"。一则爱情故事，被作者写得如此变幻莫测，虚实相生，给人以峰回路转之感。这种制造情节曲折的能力当然并不仅表现在《无双传》里，它是唐传奇作者的共同追求。他们不同于六朝小说家的是不再满足于直来直去地记述事件的原始形态，以取信于人，而是想方设法使生活现象的联系和流程复杂化、曲折化，不断地制造悬念，以取乐于人。曲线是一种美。早在遥远的史前时期，我

们的祖先就认识到大量外形呈曲状的东西含有美的因素，并把这种特征用曲折的线条从各种实物中抽象出来，成为美的象征。后来，曲折发展成为文学艺术的特质之一。先秦诸子散文、史传文学及某些叙事诗中，其实早已出现了较为曲折的情节。但是，把曲折的情节作为反映生活现象的错综联系及刻画人物性格的手段加以运用，在唐人传奇中显得更加自觉、更加普遍了。

在语言的运用方面，唐人传奇有两点较为突出，一是追求词采的华丽，二是典雅的文人语言与生动的口语相融合，这两点的共同特征都具有表现力。前者以张文成的《游仙窟》与裴铏的《传奇》中的若干作品为代表。这类作品的语言形式为骈体俪句，继承了汉赋铺张叙事的语言特色，喜用对偶、排句，不但使词采富丽多姿，也往往使描写变得十分细腻。虽然这种语言风格也有它的弱点，但起码可以说明，作者对笔下的描写对象倾注了心血，不像六朝人那样只是记录传闻，散布小道消息。相对来说，以骈体写小说者少，大多还是散体。但在占大多数的散体语言的小说中，唐代小说家同样表现出浓厚的文人气息。这里是指传奇作者由于受到发达的唐代诗文的影响，或本来就兼长诗文，所以十分讲究遣词造句，不但注意语言的色彩，也注意语言的声韵和节奏，读起来韵律铿锵，琅琅上口，形成既凝练流畅，又活泼生动的语言风格。如前举《霍小玉传》中对李益赴约前的描写，作为作者叙述语言，既简约不繁，又鲜灵生动，表现力极强。而《任氏传》中的侍儿惊呼“前时遗策郎也”，更是有声有色，完完全全是一副性格单纯的女僮口吻。像这样生动的人物语言，在唐传奇中极为普遍。再如《无双传》中的朝官刘震，因官兵造反而吓得跑回家中，一进门，便“汗流气促，唯言：‘锁却大门，锁却大门！’”情急之中，平时的显赫

气势和斯文相早已无影无踪，一口大白话，一副失魂落魄的狼狈相，读了让人不禁失笑。《柳毅传》写救回龙女后钱塘君与洞庭君的一段对话："（洞庭）君曰：'所杀几何？'（钱塘君）曰：'六十万。''伤稼乎？'曰：'八百里。''无情郎安在？'曰：'食之矣。'"一问一答，紧凑而简练，洞庭君的焦虑神情，钱塘君的鲁莽性格，皆跃然纸上！

第三节　"文备众体"——传奇小说的艺术体制

既然唐传奇被大部分研究者认作古代小说的成熟之作，而本书又将其视为小说的一种类型，那么它在总的艺术体制上，必然要表现出一定的规范性和独特性。笔者以为，用宋赵彦卫所说的"文备众体"来概括唐传奇的艺术体制还是比较准确的。所谓"文备众体"，就是指传奇小说借鉴了写史、写诗、写文的多种笔法，融合了这几种文体的因素，而形成了一种新的文学类型。赵彦卫的"温卷"说或许不可信，或者不完全可信，但他根据传奇作品的实际总结出的"文备众体"的特点，确实是存在的。他是如何得出这个结论的呢？其一，他必然将唐传奇与前代小说作了对照，发现志怪志人小说都没有这个特点，而为唐传奇所独具。其二，他必然将传奇与史书、诗歌、散文作了对照，而且在传奇中发现了史、诗、文的因素，但又绝不完全等同于这几种文体，而是它们的综合体。不过无论就其纵向与

志怪相比，还是横向与史、诗、文相比，传奇都表现出了自己的独特性，形成了自己的艺术体制。

一、"史才"与艺术形象

赵彦卫所说的"史才"，更具体地说是指史书中传记的写法。司马迁写《史记》，其中的"本纪"、"世家"与"列传"都是写人的，他用多种笔法记载了历史上各个阶层的、性格各异的形象，不但表现了作者的高度概括力和卓越的见识，也开创了纪传体史学与文学，为小说中的人物塑造提供了良好的借鉴。六朝小说虽然号称"实录"，但因志怪作品的描写对象是鬼神而非人事，所以司马迁的纪传体写法似乎对六朝人没有什么启发；至于志人小说，也只停留在记录时人的只言片语，没有以一个人的一生为线索展开对性格的全面塑造。也就是说，六朝小说家并没有从正史中学到与小说最具本质联系的那部分内容，却满足于拾遗补阙，描神画鬼，而这后一点恰恰又是司马迁所竭力反对的。唐传奇作家虽然并不总在口头上宣称实录，倒是他们看到了史家笔法里那些对小说最有用的部分，在史传的基础上又加进了更多的文学笔法，形成了别具一格的"传奇体"。

纪传体的一个基本写法就是十分注重故事性，围绕传主的命运发展过程，按照时间的顺序，娓娓叙来，线条清晰，层次分明，且有很强的完整性。比如开头总是开门见山地介绍传主的姓氏、籍贯及简单背景。如《项羽本纪》："项籍者，下相人也，字羽。初起时，年二十四。其季父项梁，梁父即楚将项燕，为秦将王翦所戮者也。项氏世世为楚将，封于项，故姓项氏。"言简意赅，开篇就使人对项羽的简况及其所处背景有了一个初

步印象。再如《魏其武安侯列传》："魏其侯窦婴者，孝文后从兄子也。父世观津人。喜宾客。孝文时，婴为吴相，病免。孝景初即位，为詹事。"这种写法很明显地被传奇作家移植了过来。如《李章武传》的开头："李章武，字飞，其先中山人。生而敏博，遇事便了。工文学，皆得极至。"《谢小娥传》："小娥，姓谢氏，豫章人，估客女也。生八岁，丧母。嫁历阳侠士段居贞。"二者相较，如出一辙。虽然一为历史，一为文学，根本宗旨并不相同，但它们都是写人，都是写人的命运，都要表现出人物的独特性格，这就使二者有了共同点。历史也好，小说也好，古代的读者似乎更喜欢开宗明义的写法，习惯于按照自然时序了解人物的一生，先是怎样，以后怎样，最后结局如何。如果其时出现某种"意识流"的写法，不但为史书的读者所不齿，就是小说的读者也会感到费解。因为此时的读者还都是被动的"接受者"，不懂得"参与"。

纪传体文学塑造人物性格的多种方法当然也被传奇作家所吸收。如《史记》写人物在材料的取舍上很有讲究，详略得当，抓住最能表现人物性格特征的事件大写特写，写细写透；而该略则略，不求面面俱到。如作者对项羽是极力突出他的叱咤风云、气盖一世的英雄性格，所以在本传中大多是热情的歌颂和深切的同情。在《魏公子列传》中，对信陵君一系列重大政治、军事活动并不多着笔墨，而是花力气写他与守门人、屠夫及"博徒卖浆"者这些下层人物的交往上，突出他的仁而下士、守信重义、急人所难的性格。传奇作者显然深得司马迁的奥妙，他们笔下的女性往往都写得美貌多情、纯洁善良，不论是人间的女性还是妖界的女性。与此同时，作者还善于运用典型事例突出她们性格中的某一侧面。像霍小玉的热情泼辣、性格刚强，任

氏的正直善良、勇于反抗，李娃的大胆果断与富于同情心等。另外再如细节描写、语言的运用等方面，传奇都从史传文学那里吸收了丰富的营养，才营建起自己的熠熠生辉的人物画廊。

二、“诗笔”与诗情画意

“诗笔”指的是什么呢？有人以为就是《后山诗话》中所说的“用对语说时景”，即用骈体描写景物。这固然不错，但显然很不全面，更主要的还是指唐传奇的抒情性，用诗的手法写小说，从而形成了诗化小说。

关于“用对语说时景”的写法，前面已经稍稍论及。总的来看，这种写法确实存在，但在唐传奇作品的总量中所占比例很小。《游仙窟》比较有代表性，再如裴铏《传奇》中的某些篇章：

> 良久，忽闻启关者，一女子光容鉴物，艳丽惊人。珠初涤其月华，柳乍含其烟媚。兰芬灵濯，玉莹尘清。[①]

> 绣户不扃，金缸微明，唯闻妓长叹而坐，若有所俟。翠环初坠，红脸才舒。玉恨无妍，珠愁转莹。[②]

> 见一仙姝，侍从华丽，玉珮敲磬，罗裙曳云，体欺皓雪之容光，脸夺芙蕖之艳冶，正容敛衽而揖陟曰：“某籍本上仙，谪居下界，或游人间五岳，或止海面三峰。月到瑶

① 《孙恪》。
② 《昆仑奴》。

阶，愁莫听其凤管；虫吟粉壁，恨不寐于鸳衾。”①

传奇中的“对语”似乎并不像陈师道说的只写“时景”，除景物外，还包括人物外貌、心理的描写以及人物对话。这种骈体语言在当时便“世以为奇”，好像曾引起一些人的惊讶，其实却并非什么发明创造，而是汉魏六朝赋的遗痕。请看《游仙窟》的结尾：“望神仙兮不可见，普天地兮知余心。思神仙兮不可得，觅十娘兮断知闻。欲闻此兮肠亦乱，更见此兮恼余心。”与汉赋基本上没有多少差别，因此有人认为更准确地说《游仙窟》该是一篇赋体小说。赋的特征就是词藻华丽多彩，叙事夸张，反复描写；抒情的方式也是吟咏再三，一唱三叹。用赋体写成的小说自然也就带上了赋的艺术特征，叙事状物委婉细致，抒情性强，语言绚丽多彩。当然这种写法也有缺点。清代周亮工曾对此评道：“《红线传》‘铜台高揭，漳水东流，晨鸡动野，斜月在林’四语，何等冷劲；而下接云：‘忿往喜还，顿忘于行役；感知酬德，聊副于咨谋。’便是村学究语。乃知为文单行者易工，而俪偶者难妙也。”② 以散文写小说，该长则长，该短则短，处理详略全在作者；而骈体因要求其对偶，难免描写重复，叙事繁细，有画蛇添足的笔墨。

唐传奇中除了有骈体文，也有诗歌夹杂在正文中，这也是“诗笔”的表现之一。传奇中的诗歌与宋元话本中的诗歌有所不同，一般不是作者的叙述语言，而是人物语言，是作者塑造人物性格的手段之一；而宋元话本中的诗歌常常游离于情节之外，有时甚至只是一种程式，可有可无。如《莺莺传》中，张生的

① 《封陟》
② 《书影》卷四。

求爱和莺莺的应约都是写的情诗，莺莺后来给张生的一封长信，也是诗体。中间还加入了歌颂莺莺的两首诗，其中《续会真诗》长达三百余字。故事结尾，张生、莺莺又各赋诗一首。又如《步飞烟》，男女主人公的感情传达也都是用诗和诗体的书信，故事结尾也有两首歌颂飞烟事迹的诗。传奇中以此种形式出现的诗，主要是表现作品人物的才华。传奇中的爱情故事，已颇有"才子佳人"的倾向，男女主人公不但相貌出众，也往往文才过人，所以他们用传递诗笺来表达爱情，既是一种"自我表现"的方式，也很有诗情画意，故为传奇作家乐于采用。《柳氏传》中除出现诗外，还有一篇状词；还有的作品中的诗用骚体，如《湘中怨解》中的汜水所作的《风光词》。

从叙事的角度看，上述传奇中出现的韵语虽然最终仍然是作者的一种叙事方式，但它只属于"人物叙事观点"，就是说，这些诗歌、骈文都是作品人物发出的，而不是出自作者的角度。这是与宋元话本中的诗词的根本不同之处。但也有的传奇作品中的诗歌并非出自作品人物，如《长恨歌传》在叙完李杨的爱情悲剧故事后，又将白居易的《长恨歌》缀在后面，作用显然与上述出自作品人物的诗歌不同，它对表现人物性格并无用处。因为这不是创作，而只是引用，引用者只能是作者。其作用主要是对照与映衬，以诗文相互印证，相互补充。同时它也是一种抒情方式，当作者以散文的方式写完故事后，他觉得意犹未尽，心中的感情并未完全表达出来，于是他便引用他人的诗歌再一次歌颂之，咏叹之，弥补小说抒情的不足。《莺莺传》中引用元稹《续会真诗》，作用亦与《长恨歌》相仿。就这一点来说，这种对诗歌的运用便与话本中的回后诗的作用有某些相似之处。

小说中出现诗歌并非自传奇始，六朝志怪志人中也可以找到诗歌的片断，如在《搜神记》中；但有一定的偶然性，并未成为规律。到了唐代，文学昌明，诗歌尤盛，同时出现的传奇小说吸收了诗歌作为自己的有机组成部分，是不令人觉得奇怪的。文体之间本来并无鸿沟，相互沟通、融合甚至包容，都符合文学的发展规律。由敦煌变文可知，成熟的韵散结合的说唱文学体制，早在天宝年间已经形成，与传奇不同的只是作者可能只是民间说唱艺人或僧人，并没有真正的文学家的参加；欣赏对象也只是下层民众或僧众。但二者之间是否存在相互影响的关系呢？谁对谁的影响更主要呢？学界对此问题似乎尚无明确的结论。只是我们由二者韵散结合这一点上，看出确有相似之处。不论是否真的存在相互影响关系，由变文起码可以说明，韵散结合并非是什么新的思维和表达方式，文体的融合可能是其发展过程中的必然，有时会表现得极其自然。既如此，即使不受变文的影响，传奇作品中出现诗歌也是很自然的事。当那些擅长各种文体的文学家进行创作的时候，未必把文体的界限看得是那么重要——何况对有些人来说，文体的界限本就是很模糊的。因此笔者认为，传奇中出现诗歌，更主要的原因在于唐代发达的诗歌创作感染了小说家（而有些小说家本来就是诗人），使他们有意或无意地产生了在小说中卖弄“诗才”的冲动。对于元稹这类著名诗人来说，写小说而出现诗歌，就更是极自然的事，可以说是一种文学的“惯性”使然。说到这里，我们又想起赵彦卫所说的举人因温卷而创作小说，加入诗歌并非情节的需要，而只是向别人尤其向“主司”显示自己的诗才，完全是为了自我炫耀。抛开温卷之说不谈，传奇中置入诗歌确实有炫耀的目的在。《游仙窟》在这方面表现尤为突出，连人物对

话都是诗体，与说唱文学已经很接近，几乎是超出了小说的范围，不过这种情况在以后的说书体小说中倒又是很常见的了。

“诗笔”最深一层的含义乃是创造诗的意境，这是传奇小说既不同于志怪志人，又不同于白话小说的地方（《红楼梦》该是个例外）。诗意是指用凝练的语言，委婉含蓄的方式抒发作者的情绪，使人体验到的不只是清晰可见的形象，还有朦胧而渺远的“情感流”，它留给人们更多的想象空间，能弥补小说过于“直观”的缺点。唐传奇中的不少篇章让人读后产生绵绵的情思，心情久久不能平静，这在其他小说是没有的。产生这种艺术效果的原因当然首先在于诗歌的运用，像莺莺与张生之间那些充满青春活力的情书，以及最后那封诗体决绝信，都是那样情真意切，感人肺腑，自然会在读者的感情里产生共鸣。《游仙窟》中的男女主人公以诗歌答问，虽有轻薄之嫌，却也给人诗情画意的感觉。就像少数民族用山歌、诗人写诗求爱一样，总显得比直白露骨的求爱信幽雅动人一些。当然，诗的意境的产生并不完全在于运用了诗歌的形式，还在于情节构思的精巧和语言的多彩，在于作者并不满足于故事的叙述，还注重情感的抒发。我们在前文已提到的《长恨歌传》为了表现李杨的绵绵情思，又设计了方士游神驭气、八方求索的情节，就是一个很突出的例子。美人已入黄泉，徒剩多情的玄宗梦牵魂绕。怎样表现二人的不绝之情呢？作者让感情“现实化”，使人间难以再相见的李杨通过方士到仙界互达思念之情，理想用神化的方式又一次实现了。李杨爱情是一个悲剧，它的动人力量更主要的并不存于事情的本身，而在于作者的写法，在于作者创造出了诗一样的意境。《霍小玉传》始终把握女主人公的情绪轨迹，以凄婉动人的笔调刻画了她爱恋与担心相纠结的情感矛盾，后来她担心的

事终于发生了，矛盾的感情又转变为愤怒的复仇。终其一生，哀怨和惆怅之情无时无刻不在伴随着她，她几乎没有得到过真正的幸福。霍小玉故事的动人之处也在于作者重点在写情，而不仅在叙述故事的来龙去脉，这一点与诗有相通之处，所以它才有诗的效果。

三、“议论”与作者创作意图

所谓“议论”是指传奇作者在故事讲述过程中的主观评论部分，一般处于故事的结尾，也有少数在故事的开头或情节的中间。议论的作用是对已叙的故事加以评述，对故事人物或褒或贬，力图从具体的形象描写中抽象出哲理来，明确表达作者的创作意旨。如白行简在讲完李娃由娼女而至汧国夫人的经历后这样感叹：

> 嗟乎，倡荡之姬，节行如是，虽古先烈女，不能逾也。焉得不为之叹息哉！[1]

作者在“叹息”之余又来为这个娼女出身的人树碑立传，显然不只是猎奇，而是认为她的品行“有足称者”，符合妇德的规范，值得后人学习。这就是作者创作这篇小说的目的。李公佐在《谢小娥》的篇末也有类似的议论：

> 誓志不舍，复父夫之仇，节也。佣保杂处，不知女人，

---

① 《李娃传》。

> 贞也。女子之行，唯贞与节能终始全之而已。如小娥，足以儆天下逆道乱常之心，足以观天下贞夫孝妇之节。余备详前事，发明隐文，暗与冥会，符于人心。知善不录，非春秋之义也。故作传以旌美之。

扬善抑恶，这是古代作家视作已任的崇高追求，小说形象的塑造和全文主旨的设计，无不以传统道德作标准。小说家自觉地向史家看齐，力求以不同的形式表现共同的思想。其实，在文末进行议论，并非小说家的发明，也是从史书中学来的。司马迁喜欢在人物传记的结尾以“太史公曰”的形式对传主的是是非非加以评论，表达自己的褒贬倾向。如他在《鲁仲连邹阳列传》后这样写：

> 太史公曰：鲁连其指意虽不合大义，然余多其在布衣之位，荡然肆志，不诎于诸侯，谈说于当世，折卿相之权。邹阳辞虽不逊，然其比物连类，有足悲者，亦可谓抗直不桡矣，吾是以附之列传焉。

与《谢小娥》故事后的议论简直如出一辙。虽说司马迁被后人尊为“良史”，但并不意味着他对历史上发生过的一切只以漠然的态度客观记录之，他的褒贬倾向十分明显，对笔下的一切都满怀着感情。除了在记述史事的过程中表达他的善恶观念外，以“太史公曰”对所写的人物、事件加以评论，也是他的一种重要的方式，而且是一种更鲜明的方式。唐传奇作者在借鉴史传的写法时，显然也意识到了这种形式的特殊作用，所以也一并移植过来，变为一种小说的因素。

由于传奇作者的道德观念受到时代的制约，传奇的文末议论并不都是那么值得称道的，有的甚至与作品中的具体描写不无矛盾，对塑造出的艺术形象不无损害。如元稹在《莺莺传》的结尾，不但不对张生的负心行为加以谴责，反而借时人之口赞张生为“善补过者”，也就是将前文描写的崔张爱情视为违反封建伦理的过错；张生既为“善补过者”，莺莺便成为该批判的人物了。作者还说：“予尝于朋会之中，往往及此意者，夫使知者不为，为之者不惑。”一段美好的姻缘，竟为作者自己所否定，变成一场鼠窃狗偷式的丑闻了。

此种议论亦有在文首或文中者，除了议论有的还兼有介绍人物及写作缘起或故事结局的作用。如《李娃传》开头：“汧国夫人李娃，长安之倡女也。节行环奇，有足称者，故监察御史白行简为传述。”《三梦记》：“人之梦，异于常者有之：或彼梦有所往而此遇之者，或此有所为而彼梦之者，或两相通梦者。”沈亚之《湘中怨解》：“湘中怨者，事本怪媚，为学者未尝有述。然而淫溺之人，往往不寤。”

还有几篇传奇作品在文末以诗赞形式表达作者的态度，如《南柯太守传》结尾引李肇赞云：“贵极禄位，权倾国都。达人视此，蚁聚何殊。”袁郊《陶岘》：“焦遂五斗方卓然，高谈雄辩惊四筵。”这种形式不同于大部分传奇作品中的诗歌乃作品人物所作，而是出自作者之手或借他人之手表达作者的主观态度。

“文备众体”的体制特征是古代小说发展到一定阶段的产物，它也成为传奇作为小说的一个类型的重要标志，同时对后世小说也产生了重要影响。这种影响尤其可以在文言小说的另一高峰《聊斋志异》上看出来。

第四节 刘知几的小说类型观

志怪、传奇分别作为一种小说类型，主要是由其创作本身所显示出来的，由于作品量大，特征又比较明显，所以能作为一种小说类型被人尽快认识到。但严格说来，这种认识基本上还是感性的，而非理性的。比如说，传奇作为一类小说，它的艺术特征是什么？它与志怪是什么关系，有哪些异同？传奇与其他文体的关系如何？对这些问题都还缺乏明确的理性认识。也就是说，人们还没有站在更宏观的角度，没有用相互比较的方法去认识小说。第一次从这个角度，用这种方法对小说进行理论认识的，是刘知几。刘知几是一位史学家，他在自己的史学著作中，却第一次对古代小说进行了明确的分类；现在看起来似乎有些滑稽，不过考虑到中国古代小说与史学的特殊密切关系（无论创作上还是理论上），小说一直被人当成历史的附庸，倒也是顺理成章的。

刘知几总的小说观念是认为小说乃“史之流”，也就是杂史，或曰正史的补充，是属于历史范畴的，因此他主张实录，反对虚构。他认为实录的小说能“取信一时，擅名千古”，而有虚错的小说则“朱紫不别，秽莫大焉”[1]。他也正是站在这种角度为小说分类的。他说：

---

① 《史通·采撰》。

> ……是知偏记小说，自成一家，而能与正史参行，其所从来尚矣。爰及近古，斯道渐烦，史氏流别，殊途并骛，榷而为论，其流有十焉：一曰偏记，二曰小录，三曰逸事，四曰琐言，五曰郡书，六曰家史，七曰别传，八曰杂记，九曰地理书，十曰都邑簿。[①]

下面他又对每种类型的所指进行了论述，并举例以说明。如"夫皇王受命，有始有卒，作者著述，详略难均，有权记当时，不终一代。若陆贾《楚汉春秋》、乐资《山阳公载记》、王韶《晋安陆记》、姚最《梁昭后略》，此之谓偏记者也。""街谈巷议，时有可观，小说卮言，犹贤于已，故好事君子，无所弃诸。若刘义庆《世说》、裴荣期《语林》、孔思尚《语录》、阳玠松《谈薮》，此之谓琐言者也。"

这十类都被作者归入"杂述"中论述，实际上就是说它们都是与正史相对的杂史，只是因为有一定价值，所以自古以来一直流传不息。它们的共同特征是"杂"，不像正史那样系统和全面，自然在真实性上也有欠缺。它们有的偏重于记言，有的偏重于记事；有的偏重于一时，也有的偏重于一地；有的记人事，有的写鬼怪。总之，它们都各有偏重点，自成一家言。从史学的角度看，刘知几这种分法概括得很全面，照顾到了各种情况，既看到这十类的共同性，又具体指出它们的不同之处，方法是较科学的，对史学研究无疑是个贡献。不过如果站在小说艺术的角度来看，将这十类都视为小说那就大错特错了。刘知几在这里所说的"偏记小说，自成一家"，其中"小说"仍然是

① 《史通·杂述》。

“街谈巷语”、“道听途说”之类的原始含义，虽然其中并不排除小说，但肯定不是专指小说。较明显的如郡书、家史、地理书及都邑簿，这些著作既无故事情节，又不塑造人物形象，更不讲究虚构想象，与小说没有共同之处，所以肯定不是小说。刘知几所以将这几类著作与“小说”的概念挂起钩来，显然也非他的独创，而是受到《山海经》、《世说》、《家言》在前代史书中皆无例外地归入小说的影响。符合传统意义上的小说标准的志怪志人，被刘知几称为杂记和琐言。他论杂记云“阴阳为炭，造化为工，流形赋象，于何不育，求其怪物，有广异闻。若祖台《志怪》、干宝《搜神记》、刘义庆《幽明》、刘敬叔《异苑》，此之谓杂记者也。”此类著作既非记人，亦非记事，与其他几类都有明显区别，把它称作“杂记”，实在是难以分类之故，只好以一“杂”字了之。称志人小说为琐语倒是颇有道理，像《语林》、《世说》确是以“载当时辨对，流俗嘲谑”为特征的，其实这一特征在书名的“语”、“说”中已经点明。

另外几种，偏记、小录、逸事、别传，既有记人的，也有记事的，大体介于历史与小说之间。清代纪昀在《四库全书总目》中论小说家类时曾这样说：“案记录杂事之书，小说与杂史最易相淆，诸家著录，亦往往牵混。”[①] 看来这是一个在古代久久困扰着历史、小说研究者及著录学家的问题。纪昀的处理方法是将有关朝政军国的内容归入杂史，街谈巷议无关宏旨的内容归入小说。这倒也不失为一个较好的处理方法。刘知几对此问题的认识尚未达到纪昀的高度，所以他不分朝廷大事还是民间小事都统统视作杂史，而小说又等同于杂史。按照他在下文

① 《四库全书总目·小说家类》。

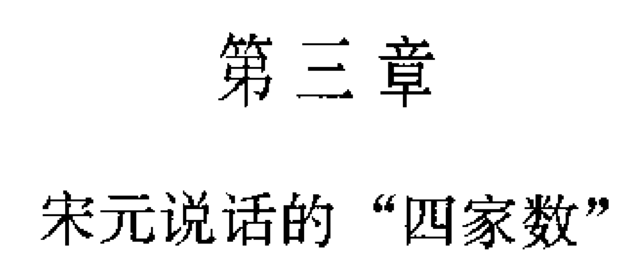
的解释，“大抵偏记、小录之书，皆记即日当时之事，求诸国史，最为实录，然皆言多鄙朴，事罕圆备，终不能成其不刊，永播来叶。”虽然记述受某些条件的限制，可能不太全面，缺乏系统或条理性，但毕竟是记载当时的事，而且又是求诸国史的，所以真实性较强，视作杂史而非小说也许更为合适。当然主要还是要看它的真实性，如果在其中加入了有意识的虚构，掺进了道听途说的东西，则会转化为小说，因为它又具备了小说的因素。

更具备这种转化条件的是逸事和别传两类。“逸事者，皆前史所遗，后人所记，求诸异说，为益实多。”刘知几首先肯定了逸事有价值的一面，认为它有与正史相异的东西，作为正史的补充，可为历史研究者提供参考。但由于它所写的是前代正史所不备的东西，而各种异说又显然是采诸民间，这里面肯定掺杂着口耳相传过程中不可避免的虚构之辞，尽管著者的态度可能是严肃的、求实的，但结果与正史肯定有相当的距离。刘知几显然也考虑到了问题的这一面，于是他接着说：“及妄者为之，则苟载传闻，而无铨释，由是真伪不别，是非相乱。如郭子横之《洞冥》、王子年之《拾遗》，全虚构辞，用惊愚俗，此其为弊之甚者也。”事实上，正是因为这一类逸事本身既有吸引人的地方，又有着弹性很大的“可伸缩性”，容易激起作者虚构的“欲望”，从而使杂史在几乎难以令人察觉的情况下滑向小说。他所说的“妄者”，是指那些不负责的史学家；而这些人又恰恰是比较自觉的小说家。郭子横若只记武帝朝中军国大事，或生活琐事，谁人喜看？但他根据传闻写成《洞冥记》，增加了奇异性和神秘感，对读者的吸引力就大了，所以它千年不朽。其他逸事小说大多也是如此。后世的讲史和历史演义小说，其实都是

以类似的方式形成的，基本上遵循着“正史＋传闻＋虚构想象”的公式。别传的情况与此相类，与逸事的区分只是一偏重于记事，一偏重于写人。那些列女孝子、忠臣义士的事迹一般也是耳口相传，再经过作者整理而成的，在真实与虚构之间也有较大的伸缩性。比如作者在材料的取舍上，大都采取褒善隐恶的原则，就是宣扬主人公的忠、义、孝、烈的行为，而对其性格的“另一面”，则不着笔墨；甚至会将若干人的高尚行为集中到一人身上，这就很像小说“集众美于一身”的写法。其实早在他们的事迹以口耳相传的时候，人们就已经自觉或不自觉地遵循了这样的原则。因此，对别传的传主的形象塑造，在实质上与小说形象的塑造并无什么区别，所谓真实与虚构这时也变得不是那么重要，甚至已经难以区分。刘知几要求别传“不出胸臆，非由机杼，徒以博采前史，聚而成书”，也就是完全依据前代史料，排除作者的主观意图，其实是很难做到的；更多的情况则是“以新言加之别说者”。

作为史学家，刘知几对上述十类著作的辨析，基本上还是在史学范畴之内的，他统称之为“偏记小说”，在某种程度上还有“丛残小语”、“街谈巷议”的原始含义，并非纯粹意义上的小说。小说与历史的关系，他也把握得不十分准确，视为“史氏流别”，也就是历史的附属，本质上还是史。这就影响到他在分类时把并非小说的东西也归入了小说。既然小说与历史的关系还不十分清楚，那么对小说的类别肯定不会有准确的认识。当然，这并不影响到此种分类的价值，它表明刘知几已经有了强烈的“文体意识”，他在纷乱的“杂史”中力图理出线索来，在共性的基础上（相对于正史的“杂”）找出不同来，这对后世小说更准确科学的分类提供了借鉴。比如他的分类标准就很值得

注意，一直到清代的纪昀都还在借鉴他的东西。略加分析可知，刘知儿采取了多重标准对待正史之外的所谓“杂史”。如从时间的角度来分，偏纪和小录都是记当时之事，而逸事则是记前代之事。琐言虽然也是记“当时辨对”，但它偏重于记言，与偏记、小录也有区别，这样看来又是从内容着眼的。郡书、地理书、都邑簿乍一看都是从地域角度来划分的，但郡书偏重于记人物，后两者偏重于记山川风物。总体来看，这十类的划分根据是记述的内容而非记述的方法，是以“写什么”而非“怎么写”作标准的。这可以看作是早期小说分类学的一个基本特征。到了后来，比如说到了明清时期，虽然“写什么”在小说分类中并没有变得可有可无，但“怎么写”显然更受到人们的重视。



第三章

宋元说话的“四家数”

宋代迅速崛起的说话艺术使古代小说的发展方向来了一次巨大的转变，从而产生了与已经成熟的文言小说相对的白话小说，并且很快成为中国古代小说的主流。相对于文言小说，说书体的白话小说本身就是一大类别，而它的内部又产生了很多小的类别，使小说的种类愈趋丰富多彩。此一时期对小说类型的理论认识，似乎改变了以往的“滞后”状态，基本上与说话艺术的实践活动同时出现。与对文言小说类型的认识不同的是，对白话小说类型的认识不但很及时，而且也很精细，很明确，可以说奠定了以后的小说类型理论的基础。

第一节　说话艺术的近源——唐代俗讲及民间说书

关于说话艺术的产生，前代学者已经做了很多有效的研究[①]。它虽然在事实上应该有悠久的历史[②]，但它的近源显然是唐代寺院中的俗讲及民间说唱。关于唐代俗讲大师文溆的记载有很多，仅举一条[③]：

> 有文溆僧者，公为聚众谈说，假托经论，所言无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒，转相鼓扇扶树，愚夫冶妇，乐闻其说。听者填咽寺舍，瞻礼崇奉，呼为和尚。教坊效其声调，以为歌曲。[④]

文溆和尚是以讲经为主，就是以佛经为底本，用通俗的语言敷演佛经故事，既有宗教宣传的效果，也能给人以娱乐消遣。但渐渐地后一个效果占了上风，毕竟主动去接受佛教宣传的人并不多，所以讲说的内容由佛经故事慢慢转向人们喜闻乐见的世俗故事，包括那些"淫秽鄙亵之事"。此则记载对文溆是持否定态度的，认为他是打着说经的旗号干着诲淫的勾当，实乃蛊惑人心。不过它客观反映了唐代的俗讲活动是很有规模，很受大

① 见陈汝衡《说书史话》及胡士莹《话本小说概论》等。
② 至少三国时就已有了"俳优小说"。
③ 另见《入唐求法巡礼行纪》、《酉阳杂俎》、《通鉴》、《乐府杂录》、《卢氏杂说》等。
④ 赵璘《因话录》。

众欢迎的，而且对教坊中的说唱还产生了影响。有关民间说唱的记载见李商隐《娇儿》诗、段成式《酉阳杂俎》及元稹的诗集。后一则在“翰墨题名尽，光阴听话移”下注云“乐天每与予游，从无不书名屋壁。又尝于新昌宅说‘一枝花’话，自寅至巳犹未毕词也。”“一枝花”叙李娃故事，与白行简《李娃传》同，题材大约都是来自民间。

对唐代俗讲和民间说唱的内容，还缺乏明确的分类，但据上述记载及其他有关资料尚可看出大略。

（一）首先应该是佛经故事，这该是俗讲的正宗。俗讲的缘起就是用通俗的方式宣传佛教教义，利用佛经中那些吸引人的故事，隐寓着一定的佛家思想，让人在不知不觉中接受佛法。像日本僧人圆仁《入唐求法巡礼行记》中提到文溆法师讲《法华经》，海岸法师讲《华严经》，齐高法师讲《涅槃经》；唐代变文中有《维摩诘经讲经文》、《维摩经押座文》、《八相押座文》、《降魔变文》等，都属于佛经故事。讲述佛经故事并非全为了宣传，也有经济上的考虑。胡三省《通鉴》注提到文溆事迹时说其宗旨并不在“演空有之义”，“徒以悦俗邀布施而已”。这就更像是后世说书了。可以想象的是，当故事讲说到较吸引人的情节时，和尚会突然停下来，示意听众献出银子来，目的达到后，才会接着讲下去。如果不是这种方式，也可能采取如现代“包场”的方式，由某个富人出资布施，听众免费听讲。为了吸引听众，讲说和尚当然不只是照本宣科，他要在佛经的基础上有所发挥，塞进一些世俗的东西，或者加上自己的虚构想象。这些都该是必然的。

（二）历史故事。历史是一座无限丰富的宝库，几乎任何艺术形式都不能不注意到它，说话艺术当然也不例外。像变文中

的《舜子至孝变文》、《汉将王陵变》、《昭君变》、《伍子胥变文》等，都是讲说历史上著名人物的故事，已经超出了佛教的范围。之所以如此，还是考虑到听众的审美娱乐需求，同时也是一种普及历史知识的通俗方式。讲说的历史故事既可由正史改编，更可能是长期流传于民间的历史人物轶事，很多有趣的情节都是在流传过程中逐渐加上去的。

（三）也有一部分现实题材的民间故事。一些所谓历史故事，如《张义潮变文》、《张淮深变文》，其中的主人公都是唐代当朝人物，只因他们为国家、民族作出了贡献，虽然没入正史，却为民间所歌颂，听众无疑喜欢听这一类的故事。另外如“一枝花”中讲的李娃故事，也取自现实社会，主人公的曲折经历和高尚的情操，肯定也会打动听众。根据元稹的记载，这个故事“自寅至巳，犹未毕词”，看来篇幅不短。白行简的《李娃传》可能又经过了提炼的过程，原故事中还应该有更细腻的描写。像此类写男女恋情的故事，说书人不免会添油加醋，以增加“刺激性”。韩昌黎诗《华山女》云：“街东街西讲佛经，撞钟吹螺闹宫廷。广张罪恶恣诱胁，听众狎恰排浮萍。”及前引谓文溆所讲“无非淫秽鄙亵之事”，指的都是这一类“带色”的故事。

唐代俗讲和民间说书的这几类故事，对宋元的说话艺术产生了很明显的影响。三类故事在宋元时期都还存在，而且有的类型（如历史故事）又得到了很大的发展。当然，宋元说话也产生了一些新的种类，类型的区分也更为细致，这是说书艺术发展后的必然结果。

第二节　关于宋元说话“四家数”的记载与论述

宋元说话艺术在记载的同时便也有了明确的分类，而且进行了简单的论述。也就是说，白话小说在产生之初，便同时产生了类型标准和理论，这是文言小说所没有做到的。这既是说话艺术繁荣的产物，同时也是整个小说史发展的结果。

关于宋元说话“四家数”的记载见于孟元老《东京梦华录》、灌园耐得翁《都城纪胜》、吴自牧《梦粱录》、周密《武林旧事》、西湖老人《繁胜录》等。《梦华录》记北宋说话已有较细的分工：

> 孙宽、孙十五、曾无党、高恕、李孝祥，讲史。李慥、杨中立、张十一、徐明、赵世亨、贾九，小说。张山人，说诨话。霍四究，说三分。尹常卖，五代史。[①]

讲史列于第一，而且讲史中又单分出了“说三分”和“五代史”两种，可见讲史在当时最成熟，最兴旺，所以其内部又有了分工。

南宋的说话“四家数”之说首见于《都城纪胜》：

> 说话有四家：一者小说，谓之银字儿，如烟粉、灵怪、

① 《东京梦华录·京瓦伎艺》。

传奇；说公案，皆是搏刀赶棒及发迹变泰之事；说铁骑儿，谓士马金鼓之事。说经，谓演说佛书；说参请，谓宾主参禅悟道等事。讲史书，讲说前代书史文传、兴废争战之事。最畏小说人，盖小说者能以一朝一代故事，倾刻间提破。[1]

这段记载见于灌园耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》条。这一条是记载南宋临安城里各种伎艺演出的盛况。说话艺术仅是“瓦舍众伎”中的一种，除此之外尚有“傀儡”、“杂剧”、“崖词”、“影戏”等，名目甚多。仅“傀儡”，又分“悬丝傀儡”、“杖头傀儡”、“水傀儡”、“肉傀儡”，可见品种极多，分工极细。有关说话的这段记述，后来又被《梦粱录》的作者改头换面收入“小说讲经史”条里：

说话者，谓之舌辩。虽有四家数，各有门庭。且小说名银字儿，如烟粉、灵怪、传奇、公案、朴刀杆棒、发踪参请（发踪变泰）之事。……谈经者，谓演说佛书；说参请者，谓宾主参禅悟道等事。……讲史书者，谓讲说通鉴、汉唐历代书史文传，兴废争战之事。……但最畏小说人，盖小说者能讲一朝一代故事，顷刻间捏合，与起令随令相似，各占一事也。[2]

宋元说话的所谓“四家数”，就是据此而来的。不过这两段记述也为研究者留下了不少麻烦。按照耐得翁的记述，似乎不止四家，有小说（又名银字儿）、说铁骑、说经、说参请、讲史书，

① 《都城纪胜》。
② 吴自牧《梦粱录》。

多了一家。按照吴自牧的记述，有小说、谈经（包括说参请、说诨经）、讲史书，又少了一家。由于原来的记述不大明确，加上研究者在断句理解上又有不同，所以“四家数”究竟是指什么，颇有争论[1]。此外，西湖老人《繁胜录》中提到的瓦舍伎艺中有说史书、说经、小说、合生、商谜、说诨话。周密《武林旧事》中记述“演史：乔万卷、许贡士、张解元……说经诨经：长啸和尚、彭道、陆妙慧……小说：蔡和、李公佐、张小四郎……”。不过后二书都是在记述当时城市瓦舍艺术时提到的这几类，并没明确指出这几类属于说话艺术，因此这两段记述对说明说话的四家数毫无帮助。

宋无名氏《应用碎金》在“伎艺”篇中有一简短记述：“说话：小说、演史、说经。”也只将说话分为三类。宋末元初罗烨的《醉翁谈录》有一首诗，称作“小说引子”：“静坐闲窗对短檠，曾将往事广搜寻。也题流水高山句，也赋阳春白雪吟。世上是非难入耳，人间名利不关心。编成风月三千卷，散与知音论古今。”值得注意的是，在“小说引子”四字后有一注释云“演史、讲经并可通用”，意思是说这八句“引子”放在小说故事前可，放在讲史、说经的故事前亦可。“引子”即正文故事前的诗词，相当于入话或回前诗[2]。既然这句诗可作为小说、讲史、说经的共同引子，说明这三者在艺术体制上是相同的，只是故事内容有差别。联系到《梦华录》、《都城纪胜》等书上的记载，可以首先肯定的是，说话艺术包括小说、讲史、说经是没有什么问题的。这也是研究各家的共同点。至于另外一家究竟是指

---

① 详见胡士莹《话本小说概论》第四章第二节。
② “入话”一般理解为正文故事前的诗词或小故事，胡士莹则专指故事前的诗词之后的说明性文字。笔者采取前说。

什么，分歧就大了。王国维、谭正璧认为该是“说参请”，鲁迅、孙楷第、严敦易认为是“合生”（或包括“商谜”），赵景深认为是“说诨话”（鲁迅亦有此一说），陈汝衡、李啸仓、王古鲁、胡士莹认为是“说铁骑”（或包括“说公案”）。

相对来说，后一种说法更有道理。“合生”、“商谜”在原书记述中本来就是与小说、讲史以及其他城市伎艺并列的，并没明确包括在说话艺术的范畴内。“说诨话”也是如此，它可能只是一种相声艺术。“说参请”无论从讲说内容或方式上都与说经相近，故归入说经是合情合理的。因为上述几条记载的分类均是着眼于内容，“说参请”乃讲“参禅悟道”事，与说经“演说佛书”似无什么区别，故可归为一类。至于“铁骑儿”何以能独成一家，我们可以引用胡士莹的一段论述。他在肯定了严敦易对“铁骑儿”含义的解释后这样说：

> 可见“说铁骑儿”是有它实际的内容的。它和“讲史”不同，与“小说”（银字儿）对称，专门讲说宋代的战争，具有现实性。从南宋及后世存在的有关宋代战争的作品来看，当时“铁骑儿”的具体内容，很可能是《狄青》、《杨家将》、《中兴名将传》（张、韩、刘、岳）以及参加抗辽抗金的各种义兵，直至农民起义的队伍。如果这论断不误，那末，“铁骑儿”显然是以民族战争中的英雄为主体而不是以一朝一代的兴废为主体的。正因为如此，在民族矛盾尖锐的南宋，这种说话当然会受到广大人民的欢迎，因而能自成一家数。[①]

① 《话本小说概论》（上）113页。

此种说法确实很有道理。"铁骑儿"是讲"士马金鼓之事"，也就是争战杀伐的战斗故事，与佛经故事的区别是极明显的。历史故事中虽不乏这类题材，但在时代性上二者很不相同，而且讲史中的故事更偏重于时代的兴废更替。就本朝故事说，"铁骑儿"与那些烟粉、灵怪之类的内容也绝无相同之处。因此，将"铁骑儿"单列为一类，与小说、讲史、说经并为说话的四家数，是言之成理的。综合上述几种记载，胡士莹将说话四家作如下概括：

1. 小说（银字儿）——烟粉、灵怪、传奇、说公案，皆是朴刀杆棒及发迹变泰之事。

2. 说铁骑儿——士马金鼓之事。

3. 说经——演说佛书。

说参请——宾主参禅悟道等事；说诨经。

4. 讲史书——讲说前代书史文传兴废争战之事。

王古鲁的分法与此相近，只是在此四类的基础上又把"小说"和"说铁骑儿"总括为小说，这样一来，便犯了逻辑上的错误，实际上仍只剩下了三家，因此难通。"说铁骑儿"既然在题材上有上述的特殊性，那么它就应单列为一家，不该与"小说"合称。因此胡氏分法更显合理。

鲁迅先生及孙楷第曾将合生作为四家之一，未为学界所公认，但也还是有根据的。除《梦粱录》等书中有对合生的记述，《醉翁谈录》中更直接将合生说成是小说的别名："小说者流，出于机戒之官，遂分百官记录之司。由是有说者纵横四海，驰骋百家。以上古隐奥之文章，为今日分明之议论。或名演史，或

谓合生，或称舌耕，或作挑闪，皆有所据，不敢谬言。”[1] 依此，则小说除可称为银字儿，还有演史、合生、舌耕、挑闪之名。究竟这几类是小说的别称，还是都包括在小说之内呢？似乎罗烨的理解也有矛盾。一方面他在前述的“小说引子”中将演史、讲经与小说并列，这说明三者是平行的，并无从属的关系。但他又把演史说成是小说之别名，“或名演史”一句只能作此理解。面“小说开辟”中，罗烨又把小说的含义扩大，包括了讲史等原来与之并列的类别。如他说到小说家的本领，“幼习《太平广记》，长攻历代书史”，“讲历代年载废兴，记岁月英雄文武”，“说征战有刘项争雄，论机谋有孙庞斗智。新话说张、韩、刘、岳，史书讲晋、宋、齐、梁。《三国志》诸葛亮雄材，收西夏说狄青大略。”这些显然都是说的讲史，在《梦粱录》等书中与小说并列而成为四家之一，但这里却被置于小说中加以论述。这说明了一个非常重要的问题，即小说的含义在随着说话艺术的发展不断“蔓延”，它除了包括原有的烟粉传奇之类，在向讲史、说铁骑儿、讲经“侵袭”，以致最后都统括于自己的名目之下——就像现在提到小说自然会同时想到演义、传奇、神魔、世情等几大类一样。我们现在研究说话四家数，实际上是把四家都看作小说的，也就等于小说的四家。那么“说话”这个概念是何时被“小说”取代的呢？笔者以为宋元之际是个值得注意的时期，《醉翁谈录》中的这些记述分明显示出了这个迹象。最迟至明代，“小说”的概念就已经完全取代了“说话”，将说话艺术的其他三家都并吞过来，统称为小说。明代无论讲史小说还是神魔小说，都总称小说；“小说”不再是一类，而是总类。那么

① 《醉翁谈录·小说引子》。

这种转变的内在原因在哪里呢？笔者以为有两点：

（一）“小说”的含义原本就是非常宽泛的，在很长的历史时期内它是指除经史之外的一切琐屑言论。它的含义是那样广泛，内容是如此驳杂，以致人们很难准确把握小说的具体含义。这在前文的论述中已看得很清楚。小说的内涵缩小而变成“银字儿”，专用来指烟粉灵怪题材，并且与讲史分家，这是宋代才有的事情，且只限于说话艺术中，可能只是说话艺人圈内的分法。至于大部分人对小说的理解，仍然是传统的泛小说观念。如宋元人曾慥、洪迈、陈振孙、杨维祯等，他们从来都没把小说只理解为说话艺术中的烟粉灵怪题材，而仍是包罗万象的。《醉翁谈录》中的矛盾现象实际上是两种不同小说观念的交叉。上面说的罗烨将小说的含义“扩大”了，其实更准确的说法应该是小说概念的“返祖”。

（二）小说与历史有着特殊的密切关系，以致在漫长的历史过程中，人们把小说理解为杂史的代名词。小说虽然不仅包括杂史，但杂史被称作小说，却是很普遍的看法。历史题材在小说中占的比重很大，自古已然；说话艺人把讲史单列为一科，也正说明了历史题材在说话艺术中的重要地位。讲史成为一科，与“小说”并列，实际上是说话艺术发展的结果，由于讲史题材相对发达，便从小说中分离出来。其实这种“分离”也仅限于说话艺术的圈子内，是艺人及听众的通俗说法。而对“圈外”的人来说，讲史仍然应包括在小说之内。所以罗烨在记述中一会儿将小说与演史、说经并列，一会儿又将后二者置于小说之内。在狭义和广义两种小说观念并存的情况下，出现这种矛盾是不奇怪的。随着说话艺术向书面文学的话本小说的转化，讲史又回归到小说的名下。所以“小说”与讲史、说经相对的分法，只

在宋元存在，而且基本上只限于说话艺术的范围内。

第三节　说话四家的类型特征

宋元说话四家的划分，仍然主要以题材作标准。四家除讲说的故事内容不同，在表演形式、艺术体制上是否各具特性呢？因有关记载过于简略，使我们还很难清楚地认识这个问题，但从某些只言片语中，还是可以发现一些问题。比如小说又称银字儿，什么是“银字儿”呢？有人考证“银字”乃是一种古代乐器，讲说小说题材时要用它来伴奏，于是小说便有了“银字儿”的别名[①]。而讲史、说经则不用它来伴奏，这就是小说不同于讲史和说经的地方，也可以说这是它的艺术特征之一。大部分研究者还认为，讲史之外的几种说话种类都是有说有唱的韵散结合体制，而讲史则全为讲说，不需乐器，这也就是讲史的显著特征。虽然有关记载较为简略，好在《醉翁谈录》中记下了一批话本名目，这对我们了解说话艺术，尤其是了解其中的小说是极有助益的。

① 叶德均、孙楷第有此主张。

一、讲　史

讲史是说话艺术的一大宗，讲史的繁荣导致明清白话小说中的历史题材格外发达，在很大程度上左右了小说的发展方向。如前所述，早在唐代的俗讲中已经出现了历史题材，《东京梦华录》所记北宋京城的百艺中有讲史：“孙宽、孙十五、曾无党、高恕、李孝祥，讲史”；“霍四究，说三分”；“尹常卖，五代史”①。因记述过简，告诉我们的东西并不多。不过由此起码可以知道：①北宋的城市艺术里，讲史已独立成一家，不但与小说、说诨话相并列，而且与其他各种演唱伎艺乃至杂技、舞蹈、皮影等相混杂，共同组成了繁荣的市民艺术，成为人民生活不可缺少的一部分。②我们还可以知道，不但上述各种艺术都有明确的职业分工，就是在讲史这一科内，也有了更细的分工。因为历史内容极为丰富，讲史艺人不可能对一切历史题材都很熟悉，要想提高讲说水平，他们必须专攻某一题材或某一时期的历史。霍四究的“说三分”和尹常卖的说“五代史”很明显就是这样出现的。在漫长的中国历史中，三国史是最吸引人的，所以它最早成为讲史的主要科目，并在后世的说书艺术中一直保持着不衰的势头，以致率先成为我国古代第一部规模巨大的长篇小说。宋代说三国故事很流行，又见于以下两段记载：

> 王彭尝云，涂巷中小儿薄劣，为其家所厌苦，辄与钱令聚坐听说古话。至说三国事，闻玄德败，颦蹙有出涕者；

① “京瓦伎艺”条。

闻曹操败，即喜唱快。[1]

仁宗时，市人有谈三国事者，或采其说加缘饰，作影人，始为魏、吴、蜀三分战争之象。[2]

由上一则可知说三国的艺人采用了拥刘反曹的观点，因为这比较符合民众的感情倾向。说书的技巧也是很高超的，能使听众动感情，甚至能吸引住调皮的小儿。南宋的讲史艺人除了继承北宋各有专攻的传统外，讲说的内容进一步扩大，所谓"讲说通鉴、汉唐历代书史文传"，涉及面更广了。从现存的宋元讲史话本来看，宋代以前的各朝历史，都有人讲说。至于讲说技巧，《醉翁谈录》谓"说忠臣负屈衔冤，铁心肠也须下泪"，"讲论处不僀搭，不絮烦；敷衍处有规模，有收拾。冷淡处提掇得有家数，热闹处敷演得越久长。"因为说得很动人，所以"听者纷纷"。除了讲史艺人的演艺高超，讲史格外发达与其题材的特殊性也有关。历史不但有无限丰富的含量，而且历史最精彩的篇章都集中在史书中，正所谓"说征战有刘项争雄，论机谋有孙庞斗智。新话说张、韩、刘、岳，史书讲晋、宋、齐、梁。《三国志》诸葛亮雄材，收西夏说狄青大略。"无论是征战争雄，还是机谋斗智；无论是历史上的豪杰，还是近世的英雄，都对听众有不同寻常的吸引力。对讲史艺人来说，讲说历史故事当然首先是他们的谋生手段，但他们也有褒扬忠义，贬斥奸佞，弘扬传统道德的义务。前引《醉翁谈录》中的"发扬义士显忠臣"就是这个意思。而对于大部分听众来说，追求精神愉悦固然是第一位的，但他们在娱乐的同时又受到传统道德的教育，学到很多历

① 苏轼《东坡志林》。
② 高承《事物纪原》。

史知识（对于中国历代的民众来说，他们的历史知识主要是通过这一类的渠道得到的），这是一举多得的好事，显示了讲史艺术的多方面功能。这种特征是烟粉灵怪一类题材所不具备的。

讲史题材的特殊性使它在艺术体制上形成自己的特点。历史故事不像小说那样“能以一朝一代故事，顷刻间提破”，而是“动辄是数千回”，篇幅漫长，因此需要很多次才能讲完，这样就很自然地形成了讲史的“回”，并为以后的长篇章回小说的形成奠定了基础。杂剧《对玉梳》中有“《五代史》至轻呵也有二百合”，《罗李郎》中有“到家一千场《五代史》”的说法，虽属夸张，但《五代史》经过历代讲史艺人的发挥积累，显然已经变成了由很多回组成的长篇。现存《五代史平话》达十余万言，正与这些记载相合。如此长的篇幅，再加上艺人的临场发挥，没有几十次是讲不完的。《全相平话五种》普遍分卷或分集，可能是变为话本以后的做法，最早还应是“动辄数千回”的“回”。五种平话都分上中下三卷，《大宋宣和遗事》分元、贞、利、亨四集。有的既分集又分卷，如《七国春秋后集》既标明“后集”，当还有前集；《前汉书续集》也应该有前集，甚至还有后集（《花关索传》就是以前、后、续、别四集排列的）。这样，《七国春秋》起码有两集六卷；《前汉书》也许应有三集九卷。

“回”原本是个时间概念，分回的最初原因是因为受到时间的制约，这就决定了每回的情节长短大体相等。即使在史书中本非如此，艺人也需在讲说时加以适当调整，以满足听众的欣赏习惯。每次讲说结束，还应该照顾情节的完整，也就是要在一个情节完成后再结束这一次的讲说。不过这种情况到了话本整理者手中似乎被破坏，有的卷与卷之间或回与回之间，情节被割裂开来，甚至一句话也被分为两处。如《秦并六国平话》卷

上结束时写“赵葱取得首级来见大王，大王见了，半悲半喜，曰：可怜枉害忠良李牧，无将可退秦兵，半喜者谗灭。”而卷中的开头则有一首诗：“诗曰：赵王昏耄用谗臣，枉害忠良李牧身。可怜邯郸无猛将，谁人可去退秦兵。”显然此诗是咏叹前事的，却被拦腰截断。《七国春秋后集》三卷也有这种情况。这说明话本整理者仅仅注意了篇幅的均等，而忽视了情节的完整性；艺人讲说时当不会如此。

讲史话本在每卷下又分为很多小节（或曰段）。几种全相平话都上图下文，图中有标题，既是图相的说明文字，又是本节的“回目”，概括了本节的内容。如《三国志平话》卷上的“汉帝赏春”、“天差仲相作阴君”、“孙学究得天书”、“桃园结义”等。有时还把标题用阴文印入正文，以示分段。如《七国春秋后集》共有六十四个用阴文印出的小标题，就是说，作者把全书分为三卷六十四节。很明显，这正是章回小说回目的滥觞。这种原始“回目”的出现，其实并不是话本整理者的发明，它在说话阶段就已经存在，是由艺人用来招徕听众的“招子”变来的。招子也就是古代的海报，上写艺人的名字及讲说内容。如《水浒传》：“今日秀英招牌上明写着这场话本，是一段风流蕴藉的格范，叫做《豫章城双渐赶苏卿》。”《夷坚志》：“吕德卿偕其友出嘉会门外茶肆中坐，见幅纸用绯帖其尾云：今晚讲说汉书。”如果是一部需连讲多日的讲史，则每天的内容都需在海报上公布出来，话本整理者记下每天的题目，便成了话本的回目。因为这些题目是艺人每天临时写出来的，所以均为单句，字数多寡不一，也不存在押韵的问题。不单是回目，连讲史平话中的图相也有可能是招子中的内容，用形象性的图相似乎比单纯的文字有更好的招徕效果。讲史平话是由口头讲说的说话艺术向

文字阅读的章回小说过渡的中间环节，所以它还带着原始艺术的痕迹，从回目和图相上就反映了这一点。即便是经过罗贯中精心整理加工的《三国志通俗演义》，仍然没有完全脱去讲史的痕迹，回目仍然是单句且不押韵对仗，而且也只有卷数没有回数，与《三国志平话》几乎毫无二致。

讲史话本中已普遍出现“欲知后事如何，且听下回分解”的章回体套语。虽然这种套语也出现于某些短篇小说中，但严格说来，它是长篇分回小说制造悬念、引起下回的形式。当初艺人在每一次讲说结束时，在保证情节完整的前提下，也要考虑如何吸引听众下次再来，制造悬念显然是一个有效的方法。当人们听到最热闹的段落，艺人却戛然而止，不再讲下去了，或临时收钱，或干脆结束，明天才接着讲。这虽然像是一种“经济行为”，但它在艺术上也有极好的作用，所以后来的说书体小说尽管没有了经济因素，这种制造悬念的方式仍然在频繁地使用。五种全相平话中，都有这类用语，唯《七国春秋后集》更为显著和系统。如“怎生结束，看帝性命如何?”“看这两个胜败如何?”“这回且看乐毅捉得袁达，袁达捉得乐毅?”“看先生定甚计来?”全书共有四十九处，情节较为紧张的地方，这种问语运用得更为频繁（“大破迷魂阵”一节有四处发问）。

二、小　说

小说作为说书的内容早在三国时已经存在，《三国志》裴注引《魏略》云曹植“诵俳优小说数千言”，就是模仿民间说书艺人。唐代有“市人小说”，“一枝花”说的是李娃故事，乃“烟粉”一类，显属小说的范围。不过唐代的“市人小说”或“民

间小说”似乎比宋代含义要宽，连历史故事也包括在内。段成式所记的“予太和末因弟生日观杂戏，有市人小说，呼扁鹊作褊鹊字，上声。”[1]扁鹊故事显然属于历史类，但也被称为小说。小说被用作狭义是从宋代开始的，《东京梦华录》只提供了汴梁的几个讲说小说的艺人，却没有告诉我们小说的题材类型。《都城纪胜》第一次记载小说包括“烟粉、灵怪、传奇、说公案，皆是朴刀杆棒及发迹变泰之事”。此后《梦粱录》又重复了这种说法，没有提供给我们更多的东西。但《醉翁谈录》中记载了小说所包含的各类故事的名目，使我们对这个问题可以有一个更为直观的认识。它记载的故事类型及名目有：

灵怪：《杨元子》、《汀州记》、《崔智韬》、《李达道》、《红蜘蛛》、《铁瓮儿》、《水月仙》、《大槐王》、《妮子记》、《铁车记》、《葫芦儿》、《人虎传》、《太平钱》、《巴蕉扇》、《八怪国》、《无鬼论》。

烟粉：《推车鬼》、《灰骨匣》、《呼猿洞》、《闹宝录》、《燕子楼》、《贺小师》、《杨舜俞》、《青脚狼》、《错还魂》、《侧金盏》、《刁六十》、《斗车兵》、《钱塘佳梦》、《锦庄春游》、《柳参军》、《牛渚亭》。

传奇：《莺莺传》、《爱爱词》、《张康题壁》、《钱榆骂海》、《鸳鸯灯》、《夜游湖》、《紫香囊》、《徐都尉》、《惠娘魄偶》、《王魁负心》、《桃叶渡》、《牡丹记》、《花萼楼》、《章台柳》、《卓文君》、《李亚仙》、《崔护觅水》、《唐辅采莲》。

① 《酉阳杂俎续集》。

公案：《石头孙立》、《姜女寻夫》、《忧小十》、《驴垛儿》、《大烧灯》、《商氏儿》、《三现身》、《火枕笼》、《八角井》、《药巴子》、《独行虎》、《铁秤槌》、《河沙院》、《戴嗣宗》、《大朝国寺》、《圣手二郎》。

朴刀：《大虎头》、《李从吉》、《杨令公》、《十条龙》、《青面兽》、《李铁铃》、《陶铁僧》、《赖五郎》、《圣人虎》、《王沙马海》、《燕四马八》。

杆棒：《花和尚》、《武行者》、《飞龙记》、《梅大郎》、《斗刀楼》、《拦路虎》、《高拔钉》、《徐京落草》、《五郎为僧》、《王温上边》、《狄昭认父》。

神仙：《种叟神记》、《月井文》、《金光洞》、《竹叶舟》、《黄粮梦》、《粉合儿》、《马谏议》、《许岩》、《四仙斗圣》、《谢溏落海》。

妖术：《西山聂隐娘》、《村邻亲》、《严师道》、《千圣姑》、《皮篋袋》、《骊山老母》、《贝州王则》、《红线盗印》、《丑女报恩》。

以上共八类一百零七种。罗烨上述记述的重要特点是比前人分得更细致，且因有书名列出，也显得更加确切，更有说服力。至少，它可以帮助我们澄清一些似是而非的认识，比如传奇一类，按照它列出的书目似乎与我们一向认为的《水浒传》那类传奇差距甚远，而与唐传奇更为接近。

这一百余种小说现存十七种，其他或存目而无文，或目文皆无，但其中有些故事已被明清长篇小说所采用。十七种尚存者如《红蜘蛛》即《醒世通言》卷三十一的《郑节使立功神臂弓》，《燕子楼》即《警世通言》卷十《钱舍人题诗燕子楼》，

《爱爱词》即《警世通言》卷三十《金明池吴清逢爱爱》(或以为指《绿窗新话》中的《杨爱爱不嫁后夫》),《鸳鸯灯》即《古今小说》卷二十三《张舜美元宵得丽女》的入话,等。大部分都存于"三言""二拍"中,其他几篇见于《万锦情林》《清平山堂话本》等集中。这些尚存的话本我们当然很容易了解故事的内容。而已佚的部分篇目,经过前辈学者的考证①,也使我们对其内容有了大体的了解。综合起来看,《醉翁谈录》所述及的灵怪乃是演说精怪故事的,如《红蜘蛛》就是叙侠士郑信在一怪井中遇到红白两个蜘蛛精,都化作女子,共事于信。后来红蜘蛛送给他一张神臂弓,并与信共同射死了白蜘蛛,郑信出了洞,因功官至节度使,无疾而终。不过涉及女鬼、神仙、妖术的内容不入灵怪,分别单列为一类。烟粉从字面上理解当然是讲女性故事的,然实际上主要是人鬼恋情,所谓"烟花粉黛,人鬼幽期"。如《钱塘佳梦》本事出宋王宇《司马才仲传》,叙司马才仲在洛下梦一美人歌《黄金缕》,后为钱塘幕府时,遂夜夜梦中与其幽会。时人因公廨后有苏小小墓,遂以为即小小的鬼魂。后才仲因此致疾而亡。元白朴有《苏小小月夜钱塘梦》杂剧,明人沈沐有《芳情院》传奇,皆演其事。《燕子楼》叙唐徐州张建封尚书死后,爱妾盼盼居燕子楼中,守志不嫁。白居易作诗讥其不以死殉,盼盼乃绝粒而死。此虽为人间恋爱故事,但后面情节有宋人钱希白为盼盼不平,因题诗见盼盼鬼魂,故亦列入烟粉类。传奇类故事非后世所谓英雄传奇故事,而是主要写男女爱情,不少是取材于唐代传奇作品,故此处"传奇"乃使用的唐传奇的概念。因从《都城纪胜》开始,几处记载都是

① 谭正璧《宋人小说话本名目内容考》。

“传奇、公案”相连，故容易让人理解为《水浒》之类的作品，其实非也。公案顾名思议，说的是断狱勘案故事，以《三现身》作为代表。此即《警世通言》卷十三《三现身包龙图断冤》，叙押司孙文在雪地里救了一人，此人不但不报恩，反而与孙妻私通，并合计将孙文害死，娶了孙妻。后来孙文鬼魂出现了三次，包公因此而破案。《石头孙立》未知与《水浒传》中的孙立为一人否？若是，则叙劫杨志及生辰纲的情节，不过公案的意味并不浓。至于像《姜女寻夫》这类故事归人公案，不知何据。朴刀和杆棒两类故事的性质相差不大，均为江湖豪侠报仇雪恨的故事。《十条龙》《陶铁僧》即《警世通言》里的《万秀娘仇报山亭儿》，叙万秀娘被强盗十条龙所迫害，义士尹宗欲救她出虎口，没有成功，却也死于十条龙手下。后来官府得知，捕获十条龙，伏于国法。《拦路虎》即《清平山堂话本》中的《杨温拦路虎传》，主人公手中武器正是一棒，所以归入杆棒类。《青面兽》、《花和尚》、《武行者》写的都是《水浒》人物，均为路见不平拔刀相助的豪侠之士。神仙类叙神仙故事，如《种叟神记》即《古今小说》卷三十三《张古老种瓜娶文女》，叙种瓜老叟以厚资娶人幼女，为人所恶，夫妇遂同归茅山。后来人们发现张老乃仙人，家中富丽如琼阁。此类作品有浓厚的宗教色彩，尤其是道家色彩。妖术类是叙剑侠或能道术的人。如《聂隐娘》本事出唐裴铏的《传奇》，主人公是一个人们熟知的女剑客。《贝州王则》事迹见于正史，主人公用妖异起事，是一次著名的农民起义。后来冯梦龙又加人了其他妖异之事，写成《平妖传》。

综观上述八类及所列名目，可以看出罗烨的分类标准仍然侧重于题材的层面。根据所写故事题材的不同加以分类，是小

说发展进程中合乎规律的现象。小说反映的对象与讲史的单一性不同，是丰富多彩、万象纷呈的现实生活，这决定了小说题材的丰富性和多样性；而由于每个说话人所熟悉和注意的生活侧面的不同，那么按照题材的不同认识小说的类型就显得十分自然合理，在一定程度上反映了话本小说发展过程中的客观要求。我们在前文已经讲过，按照题材分类相对来说是小说艺术（甚至不仅是小说艺术）发展初期的反映，说话艺术正是白话小说的"初期阶段"，因此它采用这种分类方法可以说是必然的。

在此认识的基础上，如果再加以更细致的考察，便会发现我们上面作出的话本小说基本以题材作为分类标准的结论也许过于宽泛了些。事实上，不单是小说，整个说话艺术的分类都有这个问题。比如讲史、小说、说经这三者之间，固然是有题材差别的，但前二者的差别有两个决定因素：一是时间的因素，讲史为历史故事，小说为现实故事。第二个因素是故事的性质，讲史为争战杀伐、朝代兴废，小说为烟粉灵怪，传奇公案。这两个因素必须结合起来考察，才是讲史与小说的真正差别。而小说与说经的差别不存在时间的因素，只有故事性质的差别。就是在这个所谓"故事性质"的差别上，讲史与小说的分类角度是战争与和平、军国大事与小民的生活；面小说与说经分类出发点则是现实的人生与宗教的世界，或说是现实与理想。以这种观点来看小说中的上述八类故事，便会发现更为丰富的小说分类学的内容。比如，烟粉与传奇都是男女恋情故事，这是二者的共同点。但为什么又分为两类呢？因为二者又有区别，烟粉乃人鬼恋爱，传奇是人间爱情。这就是说，说书艺人在注意到恋情与非恋情的题材差异时，同时也未忽视单在恋情故事中也还存在着新的差异，即恋爱主人公身份上的区别。灵怪、神

仙、妖术三类也有共同的东西，相对于公案、朴刀、杆棒来说，它们同属于非现实或“半现实”世界，但故事主人公也有身份的不同。按照宗教观念，神、仙、妖、怪不在同一个层次上，有尊卑贵贱之别，因此说，在对这几种题材的分类中，主要是以宗教观念作标准的。公案、朴刀、杆棒也颇相类似，前者写清官，后二者写英雄。在后来的《三侠五义》一类小说中，这几种题材实现了有机的融合，但在说话艺术阶段还是各自独立的。朴刀、杆棒两类的区分是因为主人公手中使用的武器不同，颇令今人不解。《杨令公》和《五郎为僧》同为杨家将故事，《青面兽》和《花和尚》、《武行者》同为水浒故事，却被分别放在朴刀和杆棒两类里，难道仅仅因为其主人公分别使用的刀剑和棍棒吗？是否还有其他因素呢？此已不得而知。不过由上述可知，说话艺人在考虑小说的分类时，标准并不是一个，大前提当然是题材，即故事内容，而不是艺术技巧。在此前提下，进一步考虑的是小说人物的属性——现实的还是虚幻的，爱情中的男女还是神秘的剑客，守边的民族英雄还是打家劫舍的绿林好汉，等等。这也从一个方面说明，白话小说产生之初，人物形象就已经成为小说家（说话人）注意的中心，这为以后小说典型观念的发展打下了良好的基础。

三、说　经

宋元说话中的说经是直接承继唐代俗讲而来，在《都城纪胜》等几处记载里还有说参请、说诨经，其实都是程度不同地讲说佛教故事。前已述及，在唐代俗讲中，讲说经义已经开始向历史或民间故事转变，而到了宋元，则进一步加剧，宗教的

色彩已不是那么浓厚。说参请是“宾主参禅悟道等事”，有人研究是从佛家禅堂说法问难发展而来的，原来是问答式，相互诘问，共同研讨佛法。但经过长期世俗化的过程，原有的意义显然削弱了。《禅杖宝训》卷三云：

> 万安曰：古人上堂，先提大法纲要，审问大众；学者出来请益，遂形问答。今人杜撰四句落韵诗，唤做“钓话”。一人突出众前，高吟古诗一联，唤作“骂阵”。俗恶俗恶！可悲可痛！

按照这一段说法，原来是很严肃的佛家功课，却被搞成了插科打诨式的滑稽表演，这使作者深感痛心！值得痛心的当然不止于此，讲说的内容可能离题更远，也许与佛教风马牛不相及，最后干脆发展成“诨经”——仅就字面来讲，内容已经不难理解了。现存《东坡居士佛印禅师语录问答》，按说该是参禅悟道之事才对，实际却是彼此嘲戏之辞。如：“东坡与佛印同饮，佛印曰：‘敢出一令，望纳之：不悭不富，不富不悭，转悭转富，转富转悭，悭则富，富则悭’。东坡见有讥讽，即答曰：‘不毒不秃，不秃不毒，转毒转秃，转秃转毒，毒则秃，秃则毒’”。这样的内容确实已经远离了佛教，但却以特有的趣味性能吸引市俗的听众。

现存的《大唐三藏法师取经诗话》一般认为是当年说经的底本，虽说是讲唐僧师徒西天取经的故事，理应属于说经的范围，但因其中加人了太多的神魔内容，以致后来据此而成的《西游记》被人称为神魔小说，所以并不能反映原始说经的本来面貌，而只是说经向世俗艺术转变过程中的产物，也可以说是

说经与“小说”的合流。它名为“诗话”，按王国维的说法：“其称诗话，非唐宋士大夫所谓诗话，以其中有诗有话，故得此名；其有词者则谓之词话。”[①] 诗、词在说书艺人口里都是唱出来的，而“话”则是说出来的，韵散相间，说唱结合，正所谓“一段词，一段话，联珠间玉；一篇诗，一篇鉴，带武间文。”[②] 这种表演的形式与“小说”确实相差不大。不过有一个重要不同是，“小说”中的诗词大多是通过说书艺人之口表达出来的，属于作者叙述语言，像宋元小说话本《碾玉观音》正文故事前有十余首诗词，都是从说书人的角度引述来与正文故事相映衬的。而《取经诗话》的诗却不同，是由作品人物之口表达出来的，即作品人物语言。如第十回写唐僧一行到了女人国，招待的斋食中沙子太多而难以下咽，女王解释说：“启和尚知悉：此国之中，全无五谷。只是东土佛寺人家，及国内设斋之时出生，尽于地上等处收得，所以沙多。和尚回归东土之日，望垂方便。”“法师起身，乃留诗曰：女王专意设清斋，盖为沙多不纳怀。竺国取经归到日，教令东土置生台。”这种情况表面上看似与唐传奇有几分相像，唐传奇中的诗词也大多是出自作品人物，然而传奇中的主人公大多为才子佳人，既有作诗的爱好也有这个才能；而唐僧师徒是在说话艺人的强行驱使下才变成“诗人”的。上引唐僧的诗前，猴行者也作了一首：“休言荒国无人住，荒县荒州谁肯耕。人力种田师不识，此君住处是西域。早来此地权耕作，夜宿天宫歇洞庭。举步登途休眷恋，免烦东土望回程。”这诗比师父的还长了一倍。这样做的结果是使《取经诗话》中的人物都染上了文雅的气质，对全书的风格自然也会产生影响。

① 《大唐三藏法师取经诗话》跋。
② 杨慎《历代史略十段锦词话》。

一直到吴承恩的《西游记》出现，《取经诗话》中的这一特点还留有痕迹。《三国》、《水浒》、《西游》等长篇章回小说固然都有大量的诗词，但以人物语言出现的诗词则以《西游记》为最多，这与把《取经诗话》作为创作基础肯定有关。

第四章

小说话本与话本小说

第一节 小说话本及其体制

说话艺术之发展成为白话小说，话本是其中介。话本，公认即说话人所用的底本。鲁迅先生说："说话之事，虽在说话人各运匠心，随时生发，而仍有底本以作凭依，是为'话本'"[①]。这话说得十分明白畅晓。现在一般认为说话既是一种说唱艺术，其故事也都是口耳相传，世代流传下来，形诸文字的东西是到宋元才出现的；而且是先有故事然后才有话本。如果说这种情形发生在说话艺术的早期或说是原始期，自然是可信的。因为早期说话以盲人为多，像《周礼》上记载的"瞽矇"职掌乐器，讽诵诗歌，以演唱供人娱乐，因生理上的原因，他们只好口耳相传，别无他法。但当文字发达起来之后，生理上健全的说话艺人只要有书写阅读能力，他们不可能拘守于传统的口耳相传办法，利用文字记下故事梗概，或者阅读了经史杂书之后再创作新的故事，应该是极自然的事。曹植把说话艺术作为工作之余的娱乐，能"诵俳优小说数千言"，难道仅仅是靠口耳相传的

① 《中国小说史略》。

办法跟艺人学来的吗？可能性不大，应该是他从话本上看来的。尤其是当说话艺术“职业化”以后，从业的艺人不可能都是瞽人，也不会都是文盲，他们脑子里需要储存大量随时可以熟练地讲说的故事，而要做到这一点，用文字阅读要比口耳相传强百倍，所以他们肯定要利用这个便利条件。为了课徒或留下自己的传统节目，师父会用简短的文字记下自己的故事梗概交给徒弟，徒弟既会在此基础上发挥润色，也会根据民间传闻或其他文字材料再创作新的，同样记录下来再传下去。这种由口头创作至书面记载的转变，早在唐代或之前就已经实现了。至宋元，说话艺术不但早已“职业化”，而且达到繁荣的程度，城市里存在着一个庞大的说话艺人队伍，他们讲说的故事，绝大部分都有文字底本，既用来传承，也可以作为交流。试想，说话的分工已经很细，单是说“三分”者一个城市就有好几家，如果没有统一话本，各说各的，同一个故事岂不是面貌各异？虽然艺人有权对底本故事作自己的发挥增饰，可以有不同的细节，但故事的框架、人物和主要情节应该是相同的；否则，听众难以接受。更重要的是，与说话艺术“职业化”相连带的经济与艺术的双重效应，刺激了话本的创作，而且是文字创作而非口头创作！宋元时产生了一批书会才人，专门为戏曲、说唱创作剧本或话本，他们所进行的当然是文字创作。这样，就把话本的产生由原来的从口头到文字的顺序，颠倒为从文字到口头，也就是先创作话本再由艺人讲说。当然，也有可能创作出的话本并未为艺人采纳，那么它就会以传抄本的形式仅作为阅读小说而流传。

宋元印刷业的发展使我们得窥小说话本的原貌。说是“原貌”，实际在一定程度上经过了加工整理，但基本面貌还会保存，

这从有些话本还留有明显的说书场上的气氛和声调可以看出来。经过印刷出版的话本除了保持原有的功能，即为说话人提供故事依据外，滋生出来的阅读功能变得愈来愈重要，以致后来几乎完全取代了前者。话本整理者（也许他身兼出版商）所以要对说话底本进行加工润色，完全是出于阅读习惯的考虑。因为口头表达的东西固然符合听众的要求，但对阅读者来说，却未必十分合适。加工整理的重点在情节的详略、条理化及过分的口语化等方面，删除那些对阅读者来说是多余的东西。现存的几种宋元小说话本如《碾玉观音》、《简帖和尚》等，其实都已经过了这样的加工整理。

由于说话艺术早已发展成为一种成熟的艺术，所以它也形成了一套固定的程式，并且导致小说话本也形成了独特的体制，这种体制既不同于外国小说，也不同于文言小说。从表面上看，它是由几大块组成的：题目、入话、正话、篇末诗。

（一）题目。小说话本的题目通俗易懂，也很简练，一般都能画龙点睛地概括故事的内容。大多以人名、地名、别号或主要情节为题。如《简帖和尚》既点明主人公是个和尚，又暗示故事乃因一封信而起。《碾玉观音》是以主人公的诨名为题。《蓝桥记》是以地名为题。《戒指儿记》则以一件信物为题。种类虽多，却都能简明扼要地给读者一个总体印象，有的还颇有吸引力，如《西山一窟鬼》、《风月相思》。题目的字数多寡不一，这些可能是早期故事，艺人们为了吸引听众，把题目写在招牌上当演出海报，主要是为了明白易懂，并不讲究什么艺术性。后来被人记下来，便成了话本的题目。以后题目字数渐多，七字八字均有，并且读起来有一定节奏感，这便是经过整理的了。如《醉翁谈录》中把《李亚仙》又称作《李亚仙不负郑元和》；又

称《王魁负心》为《王魁负心桂英死报》;《水浒》上写女艺人白秀英演说的故事叫《豫章城双渐赶苏卿》。讲史话本的题目也有这个倾向，大约是受诗词影响所致，用一句诗化了的题目对吸引听众或读者会有不同的效果。

有的话本题目下还有另外的题目，如《简帖和尚》题目下又注“亦名胡姑姑，又名错下书”,《刎颈鸳鸯会》题下注“一名三送命，一名冤报冤”。这种现象在“三言”中也存在。一个故事有不同的题目，应该是说书艺人所为，不同的艺人对故事的理解会有不同的倾向，他们都想按照自己的理解去归纳故事，于是便出现了同一个故事在不同的地方、不同的时代、不同的艺人手里而异名的现象。当然不仅是题目，内容也会有些差别。当出版商要拿去整理出版时，便会对故事情节加以综合处理，找出一个正题，注明几个别题。

我们还注意到，话本的题目作“记”者较多，如《西湖三塔记》、《合同文字记》、《快嘴李翠莲记》等。其他有的带“传”，如《杨思温拦路虎传》，或什么也不带，如《简帖和尚》。

（二）入话及其与正话的关系。入话即引入正题的故事，与正话相对而言。它有时是诗词，有时是一篇小故事，也有的是诗词加故事。入话反映了说书场上实际运用的情形。说书人开讲前为了稳定场上的听众，等候后来者，先念几首文雅的诗词，再讲一段有趣的故事，权当作一段序曲。犹如如今到大饭店吃饭，先端上一杯热茶让客人喝着，慢慢地点菜，陆续地上菜；若先坐凉板凳，客人很可能一走了之。我们现在把小说的体制作为一种“艺术”来研究，而最初它不过是艺人为了实用的目的（主要是金钱）而自然形成的。当然在以后的发展中艺人们为了进一步增加它的效果，势必要更多地加入艺术的因素。如《碾

玉观音》，说的不过是因游春而引起的故事，便在开首连引了十多首咏春的诗词，这十多首诗词写得确实都很美，看来艺人也还是经过了一番选择功夫的。但从情节的联系来看，与正文故事关系不大，尤其是不需要如此多的诗词。艺人的主要目的看来还是拖延时间，当然客观上也为说书场创造了气氛，使听众的情绪融于美好的春的气息中，这对进入正题故事是有好处的。

单以一首诗词作入话的有时直接与正文故事相连，有时中间还夹着一段解释性的文字。如《柳耆卿诗酒玩江楼记》开首有"谁家柔女胜姮娥"八句入话，下面就直接介绍柳七的家世才能，展开故事。《合同文字记》前面是四句入话，接着就是正文故事。这种类型的入话诗词往往是概括正文故事内容的，或者此处诗词乃故事主人公所作。《柳耆卿诗酒玩江楼记》的入话即作品主人公柳七所作。入话的作用实际上是一种介绍人物出场的方式，就如演员出场，先在幕后吟诗一首，然后踱到前台来个亮相。《合同文字记》的入话是劝人不做亏心事，而正文故事所写的也正是善恶有报的故事。如果入话后再加上作者的解释性文字，则诗词的含义及与正文故事的联系就更明显了。如《刎颈鸳鸯会》的人话是一诗一词，作者解释道："右诗词各一首，单说情色二字，此二字乃一体一用也，故色绚于目，情感于心，情色相生，心目相视，虽亘古迄今，仁人君子，弗能忘之……如今则管说这情色二字则甚?"以下就自然而然地转入正文故事，而正文故事的创作意图也在这段解释性文字中点明了。

诗词加故事的入话也叫"得胜头回"，或"耍笑头回"。如《错斩崔宁》在诗后解释世道险恶，人心难测，所以要说个"一个官人只因酒后一时戏笑之言，遂至杀身破家，陷了几条性命"的故事。但在此之前，"且先引下一个故事来，权做个得胜

头回。”于是便先讲了新科举人魏生与妻子互讲戏谑之言而耽误了前程的故事。这种入话本身就是一则首尾完整的故事，只是较短小，较简略。它与正文故事的关系是起衬托作用，有的是正衬，有的是反衬。《简帖和尚》的入话是一首《鹧鸪天》引起的小故事，写赶考举子宇文绶给妻子写信，因封错信而引起的误会。正文故事是写一个奸狡和尚故意用一封假信挑拨皇甫殿直夫妻间的关系，制造矛盾，以便自己从中渔利。入话故事与正文的相同之处是一个“错”字，不同处一个是无意间错封了信，一个是用阴谋造假信。这样的入话对正文故事起到的是正衬作用。反衬作用的入话故事与正文含义相反。《冯玉梅团圆》的入话是先讲了两对夫妻因战乱失散而导致双双夫妻互换的悲剧，而正文故事却是写范承信的妻子冯玉梅虽亦经战乱而与丈夫失散，但坚守贞节，最终又与丈夫团圆，有明显的喜剧色彩。无论正衬还是反衬，入话故事都与正文故事有一定的联系，既独立又相关，一前一后，一正一副，有相映成趣之妙。仅从艺术形式上来看，亦有其独特的价值。

（三）套语与韵语。在说书场上，艺人自始至终是场上的主宰，他既要直接面对观众，又要深入故事的情景之中，在现实的与虚构的两个世界里穿行。因此，小说话本（以及之后的话本小说）与现当代小说的一个重要不同就是保留着强烈的说书人口吻，时时在显示着与说话艺术的亲缘关系。说书人的一个重要标志就是说书场上的特定用语，还牢牢地保存在话本中，以致形成了一种难以改变的叙事程式。如“话说”、“却说”、“且说”这类用语，可以说是触目皆是；“正是”、“只见”、“但见”也是随处即有。“话说”、“且说”出现在说书场是不令人奇怪的，起初它不过是说书人的口头语罢了，并没有什么实在的含义，只

不过相当于古汉语中的"夫"、"盖"之类发语词。说书人当入话的诗词已经念完，新故事就要开始；或者一个情节告一段落，另一个情节刚要开头时，就习惯地先说"话说"、"且说"，用来提醒听众，引起他们的注意。如《陈巡检梅岭失妻记》前面先有八句入话，然后便是"话说大宋徽宗宣和三年上春间，皇榜招贤大开选场……"《杨温拦路虎传》："话说杨令公之孙重立之子名温，排行第三，唤做杨三官人……"另起情节的如《错认尸》叙完高氏害死店小二的情节后，以"要人知重勤学，怕人知事莫做"结束之，然后以"却说武林门外清湖闸边有个做靴的皮匠"展开以后的情节。不过"话说"、"且说"、"却说"的用法也是有区别的。相对来说，"话说"多用在整个故事开始时，"话"指整个故事，说话人以此表明整个故事的开篇。而"且说"、"却说"多用在情节转变时，因为这两个词本来就含有"暂且说"、"再说"的意思，有转折的意味，所以用在由一个情节转向另一个情节的时候。

"但见"、"只见"等是说书人对景物、人物面貌加以描写时运用的标志，常常与韵语结合在一起，形成古代白话小说中最常见的固定模式。如：

> 相如举目看那园中景致，但见：径铺玛瑙，栏刻香檀。聚山坞风光，为园林景物。山叠岷岷怪石，槛栽西洛名花。梅开庾岭冰姿，竹染湘江愁泪。春风荡漾，上林李白桃红；秋日凄凉，夹道橙黄桔绿。池沼内鱼跃锦鳞，花木上禽飞翡翠。[①]

① 《风月瑞仙亭》。

> 只见一个着白的妇人出来迎接，小员外着眼看那人，生得：绿云堆鬓，白雪凝肤。眼描秋月之[?]，眉拂青山之黛。桃萼淡妆红脸，樱珠轻点绛唇。步鞋衬小小金莲，十指露尖尖春笋。若非洛浦神仙女，必是蓬莱阆苑人。[①]

“但见”、“只见”有时是有施动者的，可以找出是谁“见”。上两例的施动者分别是主人公司马相如和潘松。但有时并没有施动者，而只是说书人的一种叙事手法，这时要改用说书人的一句设问“怎见得”来引起下文。如《西湖三塔记》：“迅速光阴，又是一年，将遇清明节至，但见：家家禁火花含火，处处藏烟柳吐烟。金勒马嘶芳草地，玉楼人醉杏花天。”清明节的景致乃客观存在，非由某个人眼中看出。不论是以作品人物为叙述者的韵语描写，还是由说书人的角度发出的，“但见（只见）”所引起的韵语，是对事实变形的描写，往往运用夸张的技巧进行修辞，又是运用典故最多最集中的一个叙事部分。在说书场上，韵语属于艺人演唱的部分，也有乐器的伴奏，作为说唱艺术，边说边唱，韵散结合，这是天经地义的。艺人们或书会才人，用自已从生活经验或书本中得来的感受，对于听觉形象作视觉形象的补充，有加强描写客观对象的功能。但作为阅读用的话本，铺张而变形的韵语描写常常起不到写人状物的作用，而且会造成阅读过程中的处处停顿，产生与故事相“隔”的感觉。更何况久而久之形成套子，不论描写对象如何，便以现成的句子套上去，千人一面，并不能给人留下深刻印象。

“正是”（却是、正叫做、果谓是、却似）“有诗为证”也是

① 《洛阳三怪记》。

引起韵语的标志语。如：

> 陈巡检见长老如此说，心中喜欢，且在寺中歇下。正是：端的眼观旌节旗，分明耳听好消息。五里亭上一小峰，上分南北与西东。世间多少迷路客，一指还归大道中。[①]

> 两条棒起，斗不得三两合，早输了一个人。正是：未曾伸出拿云手，莫把蓝柴一样看。[②]

> 乃李广命薄，不得加封。有诗云：射虎英雄孰可知，君王俯背重咨嗟。高皇若遇封侯易，从此功名到底差。[③]

以“正是”引起的韵语，大多是两句为一联，也有四句、六句为一联的，在小说话本的韵语中占很大的比重，构成了一个独特的叙事层次。两句一联的，上为起句，下为收句，不押韵，好似一幅对联，或点明问题的性质，或表明作者倾向，或提示正文。这类韵语在不同的故事中反复运用，给听众形成一种机械的刺激反应，它已经成为代表某种意象的表达符号，字面所显示的东西反而不太重要了。

小说中有韵语是一个很复杂的文学现象。白话中有，文言中也有。唐传奇中的韵语现象我们已经在前文中作过分析，认为主要原因是文学发展过程中不同种类的相互渗透和融合，具有必然性，辉煌的唐代诗歌渗透进新兴的小说中去，是自然而

① 《陈巡检梅岭失妻记》。
② 《杨温拦路虎传》。
③ 《汉李广世号飞将军》。

然之事，何况，还可能受到民间俗讲说唱方式的影响。但对白话小说来说，因是由说话艺术蜕变而来，其中有韵语就更容易理解。说唱之所以称作说唱，正在于它韵散结合，有说有唱，只是不同的门类说与唱的比例稍有偏重，即使在完全不唱的讲史中，也还有不少韵语，只是不唱而作念白处理。既然唱是说唱艺术的"天职"，那么小说话本中有韵语即为天经地义。早期的话本整理者并没意识到话本作为"阅读文学"，应该不同于"口头文学"，说唱时的程式化韵语，对读者来说不是那么重要。因为早期的话本还兼有底本的作用，也许主要用途并非为了阅读，所以他们没有过多地考虑读者的需要，而到了冯梦龙的手里，情况就大为不同了。不过也应该实事求是地指出，话本中的韵语固然是一种程式化的东西，但在故事中的作用还是有值得肯定的方面，尤其是在说话艺术阶段，有大量韵语的插入，就使较低层次的讲故事听故事渐趋雅化，听众的审美能力和趣味也随之逐渐提高，培养了很有特点的审美习惯。比如话本以韵语写人状物，虽是套语，给人以类型化的感觉，但写出来的美人佳景给人的印象也还是颇深刻的。

（四）篇末诗。篇末诗的位置与入话相对，一前一后，而其作用也是相对的关系，有同有不同。在概括故事内容，表达作者意图这一点上是相同的，但入话偏重在预示，篇末诗偏重在总结。《合同文字记》的入话是"吃食少添盐醋，不是去处休去。要人知重勤学，怕人知事莫做。"这是几句俗谚，与正文故事联系来看，作者是偏重于最后一句的，就是为人不做亏心事，善恶最终都有报。不过总体来看，针对性不强。而篇末诗则是完全结合故事情节作总结的："李社长不悔婚姻事，刘晚妻欲损相公嗣。刘安住孝义两双全，包待制断合同文字。"

说书艺人为什么要在故事结尾时再用一首诗词总括故事大意呢？这与入话的用意差不多，一方面是为故事增加一些文雅之气，另外也是为了增强听众对故事的印象及理解。对于文化水平不高的说书听众来说，他们对故事的趣味性也许能够领略，但对故事中包含的深意他们能理解吗？篇末诗实际上是在最后一刻解决这个问题。这也正是不少篇末诗不仅概括故事内容，还杂有说书人的价值评判及道德说教的原因。《李元吴江救朱蛇》的篇末诗云："昔日柳毅传书信，今日李元逢称心。恻隐仁慈行善事，自然天降福星临。"最后两句的道德说教味甚浓，其实这也正是小说作者创作意旨所在。类似这样的说教，在以后的话本小说中愈来愈多了。

有的小说话本在篇末诗之后还有一句"话本说彻，权作终（散）场"，这是说话艺术的原貌的遗存。当说书人讲完故事，念完篇末诗以后，再加上这一句，便真正宣布了这场表演的结束。作为纯供阅读的话本来说，这一句其实是不必要的，读者自会明白故事是否已经结束，但在说书场上艺人向听众们招呼这一句是很有必要的，有与听众进行感情交流的作用。与《刎颈鸳鸯会》中的"奉劳歌伴，先听格律，后听芜词"一样，它们都是一种标志，说明这些话本还正处在由口头讲说到书面阅读的转变过程中。后期经过文人重大修改或直接由文人创作的话本小说，这样的标志便不存在了。

第二节　话本小说的书面化特征

我们之所以把“小说话本”与“话本小说”分开论述，是因为它们是白话小说不同发展阶段的产物，都带着那个阶段的痕迹，表现出各自的特点。当然，它们相同的东西很多，所以大部分研究者把它们看成是一回事。但从小说的类型看，它们确实有不同处。话本小说的发展，可以分成几个阶段：说话艺术是话本小说形成的源头，话本小说的全部艺术特征，几乎都可以追溯到这里，是为第一阶段。不过对这一阶段的研究似较困难，因为有关记载十分简略，早期话本虽能保存一定的原貌，但毕竟已经有所改变，说书场上的丰富内容——不仅是故事，也包括艺人的表演和场上的气氛，都被大大地简化了。第二个阶段即早期话本阶段，我们在上文称之为“小说话本”，它们是说书人的底本，也经过一定的整理印刷出版过，身兼底本与阅读两种功能，处于由口头讲说到书面表达的过渡阶段，既保存着说书艺术的某些特征，又掺入了书面文学的某些因素。第三个阶段就是“话本小说”阶段。如果我们把《全相平话五种》、《清平山堂话本》等类作品视为小说话本的话，那么“三言”“二拍”就该是话本小说的代表。

发达的宋元说书给后人留下不少话本，这些话本在民间相互传抄，有的也少量印刷，在少部分人中间流传。说书虽然受到下层社会的欢迎和钟爱，但与宋词元曲比起来，它毕竟还是属于“通俗文艺”一路的，显然不会受到整个社会的注意。所

以小说话本基本上处于自生自灭的状态，散轶的多，传下来的少。真正为宋元“真本”的话本除了那几种全相平话外，其他的大都印刷于明代。宋元人似乎很少有人从事专门的整理出版小说话本的工作，书会才人主要还是为职业艺人服务，话本也主要是传抄而非印刷。也就是说，话本基本还是从属于说话艺术的，没有获得独立的生命。从艺术体制上看，它还基本上保持着说书的原貌，说书人口吻还清晰可见，说书场上的套语还原封不动地保存着。但是到了明代，情况就不同了。一方面，由于城市经济的进一步繁荣，市民阶层日益扩大，说书艺术仍然保持着宋元以来的强劲势头，这为话本的继承和积累创造了前提。更重要的一方面是，由于明代中晚期社会思潮的变革，一批思想激进的文学艺术家如李卓吾、冯梦龙等，与哲学领域的变革思潮相呼应，高举反传统的大旗，极力鼓吹通俗文艺，并且亲自动手从事挖掘、整理、出版工作，不但使很多有可能散轶的话本得以保留下来，而且还在艺术上得到很大的提高，为小说话本转变为话本小说走了关键的一步。当然，把主要用于口头讲说的话本变为主要用作阅读的小说，并不是整理出版者想当然的做法，而是社会确有这种需要，并且至明代已有条件做得到。由于明代出版业已相当发达（这是宋元时期所不能比的），通俗文艺的出版十分兴盛，这就刺激了社会的阅读需求，而这种愈来愈强烈的需求反过来又一次促进通俗文艺的整理出版。这种良性的循环便造就了明代话本小说的繁荣局面。由下面两段记载可以想见当年的盛况：

今书坊相传，射利之徒伪为小说杂书，南人喜谈如汉小王（光武）、蔡伯喈（邕）、杨六使（文广），北人喜谈如

继母大贤等事甚多。农工商贩，抄写绘画，家畜而人有之，痴骏女妇，尤所酷好。[1]

宣德、正统间，书籍印刷尚未广，今所在书版，日增月益，天下右文之象，愈隆于前已。但今士习浮靡，能刻正大古书以惠后学者少，所刻皆无益，令人可厌。上官多以馈送往来，动辄印至百部，有司所费亦繁。偏州下邑寒素之士，有志占毕，而不得一见者多矣。[2]

后一段显得很悲观，不过记载者是站在正统立场上说话的，其实恰恰反映了当时通俗文艺的创作出版正是一派大好形势。"三言""二拍"正是在这个时候出现的。

虽说我们把"三言"、"二拍"作为话本小说的代表，但实际上"三言"与"二拍"也还是有区别的。这从二者不同的成书方式上可以看出来。冯梦龙在《古今小说序》中说此书的编纂缘起乃是"茂苑野史氏，家藏古今通俗小说甚富，因贾人之请，抽其可以嘉惠里耳者，凡四十种，畀为一刻。"凌濛初在《拍案惊奇序》也说"独龙子犹氏所辑《喻世》等诸言，颇存雅道，时著良规，一破今时陋习，而宋元旧种，亦被搜括殆尽。"就是说，冯梦龙对"三言"做的工作主要是编辑宋元流传下来的旧本小说，把本来不存一处的收集到一块。那么他加以整理了没有？这应该是不言而喻的。我们拿《清平山堂话本》与"三言"中相应的故事相对照，可以看出大部分作品都经过冯梦龙的手作了改动，只是有的改动大些，有的小些。比如有的只

① 叶盛《水东日记》。
② 陆容《菽园杂记》。

在文字上作了修饰，有的则增加了不少情节，有的甚至改变了原作的思想倾向。冯梦龙所以要对旧本整理加工，固然与他的小说观念有关，但最终恐怕还是受到艺术规律和市场规律的制约。如前所述，内容丰厚的话本积累和发达的小说出版业已造就了一个庞大的读者队伍，这个队伍与宋元时的众多听众是很不相同的，他们的欣赏方式不同，审美层次不同，所以对鉴赏对象的要求自然也不同。面对着还带着明显的说书痕迹的宋元旧本，冯梦龙只有进行必要的加工整理，才能符合具有不同审美口味的读者大众。如在《清平山堂话本》中常见的"话本说彻，权作散场"，很显然是说书艺人在讲完一个故事后的习惯性套语，根本没有提供给读者的必要，自然应该删去。而对于读者需要却又没有的则应该补上，如细节描写、心理刻画，这些不适于听众接受的却为读者提供了更广阔的阅读空间的，就应该增补上去。总之，冯梦龙只有符合读者的要求，他的书才会受欢迎。事实果然如此。当然，冯梦龙并不仅仅是个编者，他还是个很有才气的作者，根据以前的记载或现实社会中的生活现象亲自创作了部分作品，虽然还难以确认究竟哪些篇是他创作的，但研究者公认这是不成问题的。

凌濛初"二拍"与"三言"的不同正在于它不是整理加工旧本而成，而是重新创作的。这在《拍案惊奇序》中说得很明白："肆中人见行世颇捷，意余当别有秘本，图出而衡之。不知一二遗者，比其沟中之断芜，略不足陈已。因取古今来杂碎事可新听睹佐诙谐者，演而畅之，得若干卷。"他本来也想学冯梦龙的办法，利用宋元旧本进行加工编辑，可惜好故事被冯梦龙搜罗净尽，自已只有另起炉灶，运用古今有趣味的故事作基础，作进一步的虚构想象，重新进行创作。实际上，这比冯梦龙的

加工整理更需要才能。在创作缘起上，凌濛初与冯梦龙倒是相同的，都是应书商之请，为满足读书市场的需要。因此，尽管他是另起炉灶，他也应该遵循业已形成的话本创作规律，符合已相对固定的话本艺术体制。所以从后一点上看，虽然“二拍”中的作品并未经过说话艺术的阶段，作者却不得不模仿说书人讲故事的方式，把自己想象成说书人，把读者当成听众，这样写出来的作品自然与话本有很多相似的地方。所以后人把这类小说称作“拟话本”，是极确当的。当然拟话本的创作并非始自凌濛初，而是从冯梦龙就已经开始了，只是凌濛初创作的数量较多，而且从形式上也更有代表性。

我们把冯梦龙加工整理过的话本及冯、凌创作的拟话本称为“话本小说”，以与带着较多说书原貌的“小说话本”相区别，就是因为二者的创作目的是不同的，“小说话本”是为听众服务的，或者曾经为听众服务过；“话本小说”则一开始就是为读者服务的。既然还称作“话本小说”，说明它虽然已转变为书面文学，仍然与话本有联系，因为它是从话本的土壤中滋生出来的，作者还在很大程度上遵循着话本的原则进行创作，这反映了小说发展过程中的继承性。例如，小说的基本体制并没有改变，仍然由题目、入话、正话、篇末诗几大部分组成；套语、韵语仍是小说的重要组成部分；说书人的语气仍然无处不在，等等。事实上，这个经说书艺人建立起来的体制十分稳固，它不但制约了短篇小说的创作，连长篇小说也没能有所超越。当然，不同点更值得我们注意，主要表现为以下几点：

（一）题目的整饬化。小说话本的题目只注意通俗易懂，能概括故事吸引听众就行，并不讲究形式美，所以往往长短不齐，并无什么规律。这在《清平山堂话本》等早期话本中表现得很

明显。因为对于说书艺人来讲，故事的好坏主要表现在内容，尤其是表现在讲说的过程中，话本的形式如何，甚至内容如何都无关紧要，而早期话本的读者似乎还没来得及注意到作为书面文学在形式上的重要性。到了冯、凌手里，他们的书是给读者看的，故事的一切魅力都要在这短短的几千字或上万字的书面中表现出来，而作为小说的"门面"的题目，其重要性就突现出来了。所以他们把原来长短不齐过于简单的题目都改成诗体的七字句或八字句，不但读起来有一定节奏感，对内容的概括力也更强了，而且从全书来看，整齐划一，具有一定的美感，显得很雅致。如"苏知县罗衫再合"、"晏平仲二桃杀三士"、"杜十娘怒沉百宝箱"等，比原来的诸如"合同文字记"、"志诚张主管"之类要强多了。而凌濛初在他的"二拍"中，每则故事的题目都是对仗工整的一联，很明显受到长篇小说的影响。这实际上反映了由小说话本到话本小说，由口头到书面的一种雅化倾向。文学艺术从民间转到文人手里后，往往会出现这样的变化，也是文艺发展提高的方式之一。冯、凌都是多才的文人，无论就学识、艺术修养还是艺术表现力，都比艺人们强多了，所以出现这种雅化倾向是理所当然的，也是一件大好事。

（二）入话的规范化。如前所说，入话在说话艺术中原不过是为了等待迟到的听众而加上去的一段小故事，从本质上说，与正文故事并非一个有机的整体，但早期话本的整理者也把入话记录下来，与正文故事形成既分离又相联系的关系，渐渐变成话本不可缺少的一部分。《清平山堂话本》或《京本通俗小说》中的话本，有的入话只是一首诗词，便直接进入正文故事，有的还要加入一段小故事。而冯梦龙、凌濛初整理或创作的话本小说，则大部或全部有这个与正文相反或相类的小故事，甚至

不止一个，以形成与正文相映衬的关系。《清平山堂话本》中的《柳耆卿诗酒玩江楼记》、《五戒禅师私红莲记》本来都只有一诗，并无入话故事，但在冯梦龙改编过的《古今小说》相对应的篇目中，都加上了入话故事。而在凌濛初的“二拍”中，入话的诗词和故事一应俱全。这就是说，说书艺人的权宜之计，被早期话本整理者“无意中”带进了小说话本中，又被冯、凌固定化为小说的有机组成部分。当然，话本小说中的入话与说书场上的入话在性质和作用上已有所不同，它不是为了等谁，而是对正文故事从内容到形式上都形成一种衬托关系，纯粹是艺术上的考虑，而失去了当日的“实用”价值。正是为了艺术上的考虑，所以话本小说中的入话故事比早期话本中的入话故事要精致一些，情节的完整与曲折受到了更多的注意，而且与正文故事的关系也变得更为复杂。例如《二刻拍案惊奇》中的《错调情贾母詈女，误告状孙郎得妻》正文故事讲的是孙小官与邻女贾闰娘相互爱慕终成眷属，其间经过了一个由悲到喜的情节转折。所悲者是贾闰娘受到母亲詈骂，一气之下悬梁自尽；所喜者是闰娘后来又苏醒过来，与孙小官成了百年之好。与正文故事相衬的入话故事竟有两个，以死作媒介，先讲了一个守节以致死的陈氏，又讲了因奸而羞死的姑嫂二人。用作者的话说，这两个入话故事都与正文故事有相同处，即都是讲的妇人缢死之事，“然有死得有用的，有死得没用的”。守节死的当然算是“有用的”，因奸而死的不用说是“没用的”。而正文故事与这两种情况都不同，是受诬而自尽，最后竟意外地死而复生，由悲而变喜了。在《初刻拍案惊奇》的《王大使威行部下，李参军冤报生前》里，入话故事也连讲了两个，“看官不嫌絮烦，听小子多说一两件，然后入正话。一件是《唐逸史》上说的……这

是三生的了。再说个两世的……小子说正话，不得功夫了。”以下便转入正话故事。有些入话故事不但情节完整曲折，篇幅也很长，甚至与正话故事相差无几，在某种程度上说，有的入话似乎已不仅仅起陪衬的作用，而是与正话具有同等重要的价值，作者的道德主张或批判的矛头所在，正寄寓在入话故事里。如《警世通言》中的《吕大郎还金完骨肉》入话讲的是财主金钟性至悭吝，其妻因在寺中布施行善生得二子。妻常斋僧，金钟为绝后患，将砒霜放在饼里，赠与和尚。不料金家二子放学后常到庙中玩耍，和尚用饼子款待二位小官人，二子吃后即送命，妻亦自缢。金钟气病交加，不久亦死，家财遂为族人所分，落得个家破人亡的结局。正话故事说的是商人吕玉丢失一子，吕玉出外行商，捡得失银，归还失主，在失主家巧遇丢失了七年的儿子。又因出赏银，救起了落水亲弟，归家后，夫妻父子兄弟得以团聚，“家道日隆”。作者要谴责的显然是入话故事中的金钟，赞扬的是正话中的吕玉，这一反一正两个人物，正表现出作者道德意识上的两个方面。像这种对比式的入话形式在话本小说中占的比重较大。入话与正话形成对照，而且对照愈鲜明，产生的反差就愈大，给读者的印象也就愈深。同一件事物的重复，使人对它的总体印象加深，但对个别的部分反而会忽视。两件性质不同结局迥异的事物，其包含的意义却能同时都给人留下深刻的印象。

（三）套语运用的两种倾向。套语虽说当初在说书场上不过是一种习惯性的口头语，但习惯成自然，它最终融入话本，成为话本叙事方式的一部分。那么到了书面文学的话本小说阶段，既无说书场上的“看官”，作者也非说书人，把这些在特定场合下产生的套语统统舍弃，本来是并无妨碍的，而且必然使小说

的面貌焕然一新。可惜的是，受到说话艺术和话本长期影响的作家们，还缺乏这种大破大立的意识，他们还不能跳出前人已画好的圈子。不过，作为用文字进行创作的作家，自己与说书人的不同，读者与听众的不同，话本小说与说话艺术的不同，他们多少还是意识到了，这从他们对说书套语与韵语的态度上可以看出来。一种态度是，对带着明显说书人口吻而又对叙事并无用处的套语予以删削。如《清平山堂话本》中常用“权做个笑耍头回”、“话本说彻，权作终场”、“奉劳歌伴，再和前声”之类术语，是当年说书人对场上听众说的，并非故事的一部分。但却是说书人与听众交流感情的一种方式，是不可缺少的。当听众已经消失，说书人也变成作家的时候，原有的交流方式显然就没有必要存在了。如果说一个故事讲完，听众尚需说书人提醒才知散场的话，那么读者阅读故事则不需要这种提醒了，因为故事是否结束，他们看得很清楚。故此，去掉这一类套语是十分正确的。

但是，另一类套语不但没有删削，反而有进一步增多的趋向，比如“但见”、“只见”、“话说”、“且说”、“却说”、“正是”、“有诗为证”等。“话说”、“且说”在早期话本中，有的故事有，有的故事却没有，有的多寡也不一，看来说书艺人的习惯并不一样。《清平山堂话本》中的《柳耆卿诗酒玩江楼记》、《简帖和尚》、《西湖三塔记》等就没有“话说”、“且说”，而在话本小说里都被规范化了，几乎每个故事都有。“话说”、“且说”是故事开始或情节转换的标志，说书艺人以此来调整听众的思路，使他们不致感到过于突兀。在话本小说里，这种作用仍然没有消失。尤其是话本小说有时在刻印时并不分段，情节的转折并无明显的标志，用“话说”“且说”来区分开，对读者

的理解是有利的。"只见"、"但见"是对景物、人物进行描写的标志，它的增多正说明话本小说描写已受到小说家的重视。在说话艺术中，其讲说的形式注定了它是以叙述为主的，故事中的一切都要经过艺人之口转述出来；而话本小说作为一种文字创作，更易于发挥描写的优劣，增加了描写对象的形象性。尤其是"但见"、"只见"中都有一个"见"字，力图把本来用文字表现的东西视觉化，产生"能见"效果，引导读者更深入地了解故事中的一切。如果说在说书场上因时间的仓促，听众还来不及细细咀嚼故事细节的话，那么读者则有充分的时间去慢慢领略每一个细节的含义。当然，并不是每一处"但见""只见"都运用得那么必要和贴切，我们只是说，这类套语对阅读者来说，除了稍微给人以程式化的感觉外，倒并没有坏处。

（四）主观议论的加强。说书是一种叙事艺术，故事只要讲得生动有趣便能吸引听众，听众一般也是为了娱乐而去说书场，这就决定了说书艺人要以表现故事情节为中心，用生动的人物形象和曲折的事件发展来吸引人，感动人。一般来说，听众并不喜欢生硬的说教。然而，说书艺人也无法超脱传统伦理道德观念的影响，故事中的人物还是要以传统的儒家思想和伦理道德作为塑造标准的，所谓"言其上世之贤者可为师，排其近世之愚者可为戒"[①]，有意无意地在充当着传统道德的宣传员。说书艺人为了不影响听众的情绪，很少进行大段的理性说教，而是把自己的劝戒意图融汇在故事中，或者在入话故事、诗词韵语中表露出来。但说书艺人跳出故事，直接面对听众，对故事情节加以评论的情况还是有的，以对听众进行讽劝。如《错斩

① 《醉翁谈录》。

崔宁》里崔宁与陈氏无辜被杀之后，说书人便按捺不住愤慨的心情评论道：“看官听说，这段公事，果然是小娘子与那崔宁谋财害命的时节，他两人须连夜逃走他方……这段冤枉，仔细可以推详出来。谁想问官糊涂，只图了事，不想捶楚之下，何求不得？冥冥之中，积了阴骘，远在儿孙近在身，他两个冤魂，也须放你不过。所以做官的切不可随意断狱，任情用刑，也要求个公平明允。道不得个死者不可复生，断者不可复续，可胜叹哉！”说书人既抨击了胡乱断案的昏官污吏，又劝告为官的要公平明允，显然是很有意义的。不过在早期的话本中，说书人引导听众暂时脱离情节进行思考与判断的做法并不常见，因为它不适于说与听的关系。但到了话本小说阶段，作者大多是有正统思想的封建文人，他们在维护封建的传统思想观念方面，似乎更为自觉，连冯梦龙这样的人都未能“免俗”，声称自己的书“说孝而孝，说忠而忠，说节义而节义”[①]。凌濛初更是不满于某些小说“得罪名教，种业来生”的行为，表示自己的创作“说梦说鬼，亦真亦诞，然意存劝戒，不为风雅罪人，后先一指也。”[②]是“意殊有属”的。不用说，他属意的自然是封建的道德伦理，是要读者看了，“把平日邪路念头化将转来”[③]。为了达到自己的说教劝戒意图，他们除了将之渗透进故事情节之中，还频频地利用“说书人”的叙事角色，弃下情节叙述而评论人物事件，并加以引申。如《醒世恒言》卷三十四《一文钱小隙造奇冤》，卖酒王公的仆人小二帮主人办了一件棘手的事，便思回报，因不见王公赏赐，就“忍耐不住”，“当面明说”了。作者就此评道：

---

① 《警世通言叙》。
② 《二刻拍案惊奇小引》。
③ 《二刻》卷十二。

"大凡小人度量极窄，眼孔最浅，偶然替人做件事儿，侥幸得效，便道泼天大功劳，亏我挟持成就，意想厚报；稍不如意，便要就翻转脸来了。所以人家用错了人，反受其荼毒。"作者由故事中的某一情节引申开去，由点到面，总结出带有普遍性的道理来。虽然有些议论是为宣扬封建伦理观念，但大部分都是符合常情常理的，有进步意义。如《二刻》中的《许察院感梦擒僧，王氏子因风获盗》讲的是个公案故事，揭露封建官府胡乱断案造成的危害。在入话中，作者开首就引四句诗："狱本易冤，况于为盗！若非神明，鲜不颠倒。"然后便开门见山地议论道："话说天地间事，只有狱情最难测度。问刑官凭着自己的意思，认是这等了，坐在上面只是敲打。自古道：棰楚之下，何求不得？任是什么事情，只是招了。见得说道：重大之狱，三推六问。大略多守着现成的案，能有几个伸冤理枉的？至于盗贼之事，尤易冤人。一心猜是那个人了，便觉语言、行动件件可疑，越辨越像。除非天理昭彰，显应出来，或可明白。若只是靠着鞫问一节，尽有屈杀了再无说处的。"与上两例不同的是，这一段议论乃从面到点，劈空先议论了，再转入具体的故事。但作用是差不多的，都是表现作者的思想观念，也包含着对读者的劝教意图。

（五）细节与心理。说书与写书、听书与看书的一个重大不同是接受者审美转换方式的不同。比如，文字表达的东西不论描写如何形象生动，它还是要通过阅读者的想象作中介，方能理解描写对象；而戏剧则是靠形体动作给观众直观可视的印象，观众不需要以想象作中介就能接受。说书虽然不如戏剧直观，但它毕竟也是一种带表演的艺术，艺人除了口头讲说，还配合有简单的形体动作，所以听众接受的方式与读者看小说也是不同的。说书人和小说作者也许不见得从理论上明白这个道理，但

他们都从自己的实践中感觉到，他们必须用不同的表现方式来满足不同的需要。说书艺术由于受到本身特点的限制，对细节刻画注意不够，因为艺人要在有限的时间里有头有尾的讲完故事，不可能把功夫用在某一点上进行反复的叙说，而听众关心的是事件的发展和结局，是人物的最终命运，他们并不需要对某一细节知道得特别清楚。所以，说书人除了运用韵语对人物相貌、景物等进行较细致的描绘外，他使用的语言一般是粗线条的，动作性夸张性都是很强的，使人感到有一种视觉效果。但对话本小说来说，情况就不同了。作者和读者都有充裕的时间更细致地对待故事中的一切，人物的音容笑貌，一颦一笑，事件发展中的一波一折，都可能引起作者的格外注意。话本小说的读者不同于说书场上的听众，他们比后者具有更高的文化素质和审美层次，不仅仅要求作者“谈些风月，述些异闻，图个好听”[1]，还希望从小说中得到更丰富的内容，而且他们也有能力品咂出作者的微妙用心。总之，小说艺术的发展规律决定了至此时细节描写不但成为需要，也成为可能。如《古今小说》卷四《闲云庵阮三偿冤债》是根据《清平山堂话本》中的《戒指儿记》增补而成的，在细节描写上比原作强得多。原作写阮三相思成疾，只好将心事给好友张远说了，张远马上一口答应下来，说：“此事容易，阮哥你宽心保重，小弟不才有个图他良策。”就像是一个奸猾老到的皮条客。冯梦龙认为这样写不合情理，便改成张远答应帮忙成就阮三的好事，但并未说死，只说：“容小弟从容计较，有些好音，却来奉报。你可宽心保重。”张远出门后，便“到陈太尉衙前站了两个时辰，内外出入人多，并无相识，张远闷闷而回。”第

①　《二刻》卷十二。

二天他又来，还是没找到机会，一直到了傍晚，才见衙内出来一人，喊当差的往闲云庵那里送小菜去。张远听了，突然受到启发，这才想起要庵里的尼姑帮忙，次早便揣着银子直奔闲云庵而来。经过这样补写，张远的形象便与以前不同了，为了朋友的好事，颇费了一些心事。请尼姑帮忙，虽然改成了偶然间受到的启发，似觉比原来的写法更近情理。而到陈太尉衙前白等了多时，因碰不到熟人而忧闷，亦是入情入理。在《卖油郎独占花魁》里，作者写秦钟对美娘的一片深情，更是细致入微：

> （美娘）问道："你是那个？"秦重答道："小可姓秦。"美娘想起夜来之事，恍恍惚惚，不甚记得真了，便道："我夜来好醉？"秦重道："也不甚醉。"又问："可曾吐么？"秦重道："不曾。"美娘道："这样还好。"又想一想道："我记得曾吐过的，又记得曾吃过茶来，难道做梦不成？"秦重方才说道："是曾吐来。小可见小娘子多了杯酒，也防着要吐，把茶壶暖在怀里。小娘子果然吐后讨茶，小可斟上，蒙小娘子不弃，饮了两瓯。"美娘大惊道："脏巴巴的，吐在那里？"秦重道："恐怕小娘子污了被褥，是小可把袖子盛了。"美娘道："如今在那里？"秦重道："连衣服裹着，藏过在那里。"美娘道："可惜坏了你一件衣服。"秦重道："这是小可的衣服有幸，得沾小娘子的余沥。"美娘听说，心下想道："有这般识趣的人！"心中已有四五分欢喜了。

把二人的对话写得如此细致，很有层次地表现秦重的敬慕心情及美娘的情感变化。这样的细节描写在口头表达的说书场上是很难做到的，而且听众听起来也会觉得过于琐碎。

心理描写也是如此。听众希望艺人的讲说能“看得见”、“听得着”，所以艺人多使用动作性很强的语言，而且尽量夸张，以造成听众的深刻印象。过细的静止的心理描写，恰恰缺少这样的特点。它不但使场上气氛过于沉闷，提不起大家的精神来，也很难让人记住。所以在无论讲史还是小说的话本中，绝无西方小说那样冗长的心理描写，描写到心理活动的文字都较简短，只作为人物性格塑造的一个不重要的方面，更多的笔墨是用在人物的动作及语言描写上。但在话本小说里，这一点有了明显的改观。仍以《卖油郎独占花魁》为例，故事中写到秦重自见到美娘后，便欲与她结识。有一天他在酒馆里喝了几杯酒，问明美娘的情况，便自家在肚里琢磨开了：

> “世间有这样美貌的女子，落于娼家，岂不可惜！”又自家暗笑道：“若不落于娼家，我卖油的怎生得见！”又想一回，越发痴起来了，道：“人生一世，草生一秋。若得这等美人搂抱了睡一夜，死也甘心。”又想一回道：“呸！我终日挑这油担子，不过日进分文，怎么想这等非分之事！正是癞蛤蟆在阴沟里想着天鹅肉吃，如何到口！”又想一回道：“他相交的，都是公子王孙。我卖油的，纵有了银子，料他也不肯接我。”又想一回道：“我闻得做老鸨的，专要钱钞。就是个乞儿，有了银子，他也就肯接了，何况我做生意的，青青白白之人。若有了银子，怕他不接！只是那里来这几两银子？”

这一段是写秦重动了结识美娘的念头后的心理活动，既细腻又真实。作为一个卖油的穷人，一时竟想与一个名满京师的美妓

相交，真像他自己想到的：癞蛤蟆想吃天鹅肉！但是他又颇不甘心，从另一方面想到自己的有利条件，觉得亦不是完全没有可能。就这样，有利与不利，可能与不可能，展开了激烈的交锋。最后，他的目的自然是达到了，心之至诚，金石为开！作者所以要细写他这段心理活动，既是情节的需要，也是性格塑造的需要。因为秦重与美娘的地位悬殊太甚，要使他的不切合实际的想法得以实现，作者就要在情节的安排上制造出一系列步骤来，而首先要做的则是为秦重的看似荒唐的念头寻找出合理的解释。此事究竟有无可能，先让秦重自己与自己争辩、交锋。经过思想斗争，秦重认为只要用钱去打动老鸨，自可成功，自己动的念头也不是什么做不到的妄想。既然讨饭的花子拿着钱都能来嫖妓，我清清白白的生意人难道还抵不上个叫花子！经过这么一想，秦重的信心增强了，決心按着自己的愿望去奋斗。最后，他成功了。有了这段心理描写，读者会感到最后的结局有某种必然性；否则，便有了太浓的传奇色彩。

细节描写和心理描写是小说脱离说话艺术而进入书面文学的重要标志，它使故事内容更丰富真实，人物性格更鲜明生动，自此以后，小说艺术迈上了一个新的台阶。

第三节　“说书人”及其叙事功能[1]

在说话艺术里，说书人是最高权威，他在说书场上不但讲

① 此节据马红的有关文章内容改写，谨致谢意。

说故事，还负责组织场上的听众，调动他们的情绪，并不时地与他们交流感情。事实上，正是说书人才造就了整个说话艺术的世界，没有他，一切都无从谈起。说书人的权威还表现在，当说话艺术已经完全变为话本小说的时候，他仍然没有退出故事，还在以一个虚拟的化身在控制着故事中乃至故事外的一切。话本小说的作者当然明白自己与说书人之不同，以及话本小说与说话艺术之不同，但由于早已形成的审美习惯，作者们不敢贸然舍弃说书人，他还得按照已有的习惯，把自己讲故事的权利交给说书人。即使没有这么一个说书人，他也要虚拟出一个"说书人"的身分来，尽量模仿他的口吻，装出他的样子来。与此相应，作者还得把读者当成听众，把小说的世界当成喧闹的说书场。不能小看这个虚化的"说书人"，他虽然是受到幕后作者的操纵，但在前台却是一个权威的表演者，充当着主要叙事人的角色。

一、充当读者进入小说世界的向导

以"说书人"介绍故事，是古代白话小说最常见的模式。"话说某朝某地有某某人……"姓甚名谁，秉性爱好，家世才学，都会一股脑地推到读者面前，先布置好一个叙事的框子，再从这个框子里引出情节和人物。如《警世通言》卷二十八《白娘子永镇雷峰塔》：

> 话说宋高宗南渡，绍兴年间，杭州临安府过军桥黑珠巷内，有一个官家，姓李名仁……家中妻子，有一个兄弟许宣，排行小二。

"说书人"并不掩饰是由他来向读者讲述故事，情节选择及剪辑安排都是由他进行的。他时常用"话说"、"且说"或"话分两头"之类套语来引起故事或改变叙事路线。非话本体的现代小说在转换情节时力求自然不露痕迹，而话本小说则要故意露出"说书人"的身份。如《赫大卿遗恨鸳鸯绦》在叙完赫大卿缠上尼姑纵淫而亡后，转变话头："话分两头，且说赫大卿浑家陆氏，自从清明那日赫大卿游春去了，四五日不见回家，只道又在那个娼家留恋，不在心上……"有时作者要交代几个线索，就更加频繁地使用"且说""却说"。如："不题慧娘貌美，且说刘公见儿子长大，同妈妈商议，要与他完姻。""却说刘公回脱了裴家，央媒人张六嫂到孙家去说儿子的姻事。"

"说书人"为了使读者在小说的假想世界中能够更清晰地分辨事情的真伪，常常负责进行解释，用全知的角度为读者揭示事件的真相，解释人物行为的动机，让读者透过现象明白更多的东西。如《京本通俗小说》中的《志诚张主管》写到小夫人分别赠给张、李主管一些东西，两位主管都不知道对方得到了什么，这时"说话人"解释道："元来李主管得的是十文银钱，张主管得的却是十文金钱。当时张主管也不知道李主管得的是银钱，李主管不知张主管得的是金钱。"小夫人不满于自己年逾花甲的丈夫张员外，想寻找自己的意中人，她用赠钱来表示自己的意图。她先是赏了五十多岁的李主管，以表尊重；后来又赏赐了张主管。表面上看来不偏不倚，但通过"说书人"的介绍我们知道并非如此，金、银之别向读者透露了小夫人真正属意的是张主管。"说书人"解释的范围很广，还包括不同时代、地域特有的风俗、习惯和制度，总之只要是对读者的理解造成

阻碍的，“说书人”都会加以说明。《警世通言》卷二十三《乐小舍拼生觅偶》，乐和的舅舅接小舍“同去上坟，就便游西湖”，“说书人”解释道：“原来临安有这个风俗，但凡湖船，任从客便，或三朋四友，或带子携妻，不择男女，各自去占个座头饮酒观山，随意取乐。”《醒世恒言》卷二十七《李玉英狱中讼冤》，焦氏之子取名亚奴，“说书人”解释：“你道为何叫这般名字？原来民间有个俗套，恐怕小儿养不大，常把贱物为名，取其易长的意思，因此，每每有牛儿狗儿之名。”经过“说书人”的解释说明，小说变得更加通俗易懂。

二、“说书人”与假想的“听众”关系

说书艺术中，说书人面对听众讲说故事，不能不注意听众对故事的反映和接受能力，这关系到说书行业的繁荣兴衰和经济效益，所以，听众在说书人的心目是“上帝”，时刻都占有重要的位置。话本小说继承了这个传统，虽然“听众”或“看官”已经不存在了，但作者在把自己打扮成“说书人”的同时，也模拟出一群“看官”，实际上当然就是读者，我们不妨称之为“假想的听众”。作者与读者通过“说书人”与“看官”这个渠道进行种种交流，作者希望用这种交流使作品表现出最大的艺术魅力和感染效应。

作者与读者的交流主要表现为三种方式：

（一）“假想的听众”与说书人一起探讨情节的真实性、合理性问题。话本小说中，常常出现“看官”的发问，但这不是说书场上的现场记录，而是“说书人”为了提醒读者，使某些特异的情节取信于人而创造的交流方式。如《醒世恒言》卷二

十五《独孤生归途闹梦》：

> 说话的，我且问你：那世上说谎的也尽多，少不得依经傍注，有个边际，从没见你恁样说瞒天谎的祖师！那白氏在家里做梦，到龙华寺中歌曲，须不是亲身下降，怎么独孤遐叔便见他的形像？这般没根据的话，就骗三岁孩子也不肯信，如何哄得我过？看官有所不知：大凡梦者想也，因也；有因便有想，有想便有梦。那白氏行思坐想，一心记挂着丈夫，所以梦中真灵飞越，有形有像，俱为实境，那遐叔因想念浑家，幽思已极，故此虽在醒时，这点神魂，便入了浑家梦中。此乃两下精神相贯，魂魄感通，浅而易见之事，怎说在下掉谎！

“说书人”先假拟听众尖锐的发问，不相信一个人会目击妻子的梦境。这本是极怪诞的事情，作者料想在读者心中必成疑问，所以只好主动站出来予以解释。虽然他的解释照科学的看法，未必说得通，但“说书人”以“两下精神相贯”来自圆其说，似乎显得有理有据了。

在有些作品里，交流变成了双方之间的争论。如《拍案惊奇》中的《转运汉遇巧洞庭红》：“说话的，你说错了。那国里银子这样不值钱，如此做买卖，那久惯漂洋的，带去的多是绫罗缎尺，何不多卖了些银钱回来，一发百倍了？看官有所不知，那国里见了绫罗等物，都是以货交兑。……说话的，你又说错了……看官，又不是这话……”故事的主人公文若虚时来运转，大获厚利，那么为什么他头一次出海就有这样的好运气，而常年到海外经商的人反倒不如呢？这些都是读者有可能产生的疑

问。“说书人”不失时机地加以解释，用更多的证据说明自己言之成理，争取读者的信任。

（二）“说书人”对叙事人称的改变。人们阅读小说，多是以旁观者的身份进行的。话本及话本体小说也多是如此，“说书人”讲述故事，读者在阅读中“听”到讲述者的声音。“说书人”（作者）为了调动听众的体验能力，会突然改变叙事人称，用第二人称“你”直接同听众交谈，把读者也卷入情节之中，使他们由旁观者变成个中人。《醒世恒言》卷三十七《杜子春三入长安》，杜子春为富商子弟，继承家业后生活挥霍，每日歌儿舞女，广召宾客。“说书人”就此道：

> 你想那扬州乃是花锦地面，这些浮浪子弟，轻薄少年，却又尽多，有个杜子春恁样撒漫财主，再有那个不来？虽无食客三千，也有帮闲几百。相交了这般无藉，肯容你在家受用不成？少不得引诱到外边游荡。”

第一个“你”指听众，“说书人”以亲切的“你”字招呼读者，和大家一道评论杜子春的丰厚家产，挥霍的性格，必然招惹浮浪食客。第二个“你”字既是特指杜子春，也泛指像杜子春一样的撒漫财主。这种交谈式的论说有亲切感，读者更容易听得进去。《碾玉观音》里郭排军奉命去抓秀秀及崔宁时，“说书人”道：“三个一迳来到崔宁家里，那秀秀兀自在柜身里坐地，见那郭排军来得恁地慌忙，却不知它勒了军令状来取你。”用第二人称代替了第三人称，表明说话人对秀秀性命的担忧。由于说话人在说“你”字时，是面对听众说的，利用人称突然转变，加重了情节的紧张气氛，也收拢了听众的注意力，造成一种强

烈的期待。

（三）"说书人"启发"假想的听众"，一道设计情节中可能出现的歧路。"说书人"能够公开地随意调整叙事节奏，而不用隐瞒自己的身分，甚至经常让读者与他一道从情节叙述中超脱出来，为小说人物的行动推导出可行的选择。依据这种选择，矛盾多半会顺利地解决，也就不会造成被动。但是，正因为作品人物不可能依据这种假想的选择行事，那么"说书人"才有"话"可说。如《醒世恒言》卷八《乔太守乱点鸳鸯谱》，刘公不允亲家娶走女儿，定要先娶儿媳，结果反而弄假成真，成就了玉郎与慧娘的婚事。据此"说书人"评论道：

> 当时若是刘公允了，却不省好些事件；止因执意不从，到后生出一段新闻，传说至今。正是：只因一着错，满盘俱是空。

若是刘公先将女儿嫁出，也就不会出现弟因姊得妻，妹因兄得夫这种阴差阳错令人啼笑皆非的场面了，也就构不成刘、孙、裴几家争打官司的矛盾冲突了。

有时"说书人"设计的假想对象更为复杂。《二刻》中的《青楼市探人踪，红花场假鬼闹》写张贡生吞并了异母兄弟的财产，贿赂官吏，结果事没办成，张贡生便想收回贿金，这时"说书人"道：

> 看官，你道此时若有一个见机的人对那张贡生道：这项银子是你自己欺心不是处，黑暗里葬送了，还怨怅兀谁？……不如认个晦气，歇了帐罢。若是张贡生闻得此言转了

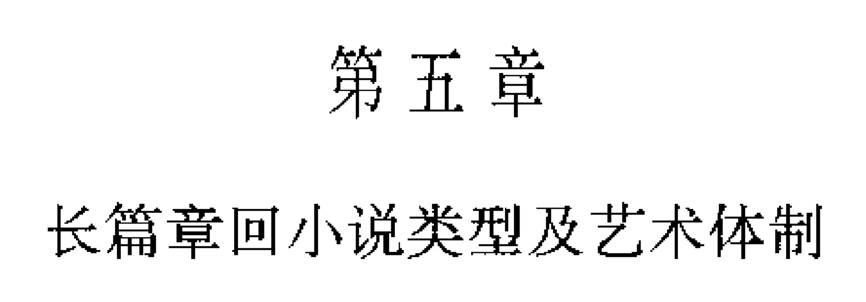
念头，还是老大的造化，可惜当时没人说破；就是有人说，料没人听。

“说书人”让“假想的听众”一道来为张贡生摆脱困境，并设想若有“一个见机的人”对张贡生说如此这般的一番话，或许张贡生就不取银了。“说书人”有意在情节发展中设置一个歧路，与读者一道以局外人的身份对故事的发展作理智的审视和评价。“说书人”既然让故事人物选择了前一种，他也正是以此来暗示读者，如果你面临的情形与主人公相似，那么要三思而后行，方可保身家无虞。

（四）“说书人”作为公开的劝教者。小说家在自己的作品中进行主观议论或者劝教并非是中国古代小说一家独有，西方小说也不乏这种现象。事实上，这是一种具有普遍性的文学现象。文学本来并不排斥议论，而当小说出现后，人们便认为它在文学中的分工是只客观地讲述故事就行了，用不着议论，把议论让给其他文体好了。但小说家似乎不情愿这样做。弄不清是因为对社会的责任感呢，还是仅仅出于一种嗜好，反正小说家喜欢在讲故事之余，用理性化的语言谈谈他们对故事人物或事件的看法，不管这个看法对与不对，中外小说家概莫能外。外国小说评论家对小说作者的这种行为十分不满，把他们叫作“讨厌的说教者”。古代中国的读者在很长时间内并没发现这有什么不好，对于文化素质不高的广大下层读者来说，能在读故事的同时，受到作者议论的启发，思考一些道德伦理乃至哲学、政治方面的问题，不见得是件坏事。如果读者确实讨厌这位“说教者”，他不可能在小说中长期存在。

关于话本小说作者的议论和说教，我们在前面的一节中已

经作过论述。这里要说明的只是，同样是作者的议论，在西方小说或中国现当代小说里作者是相对隐蔽的，他一般不暴露自己的身份，议论常常与故事情节混在一起，容易给人一种误解，仿佛议论是故事的有机组成部分。其实，任何议论都是外在于故事的，其与故事的距离，因作者隐蔽手法不同而有远近。古代话本小说中的议论，基本上不用什么隐蔽手法，“说书人”是一个公开的劝教者，他从来都不隐瞒自己的身份。当然，这并不是说话本小说中的议论始终与故事保持着相等的距离，作者还是有所调节的，力求表现出某种变化来。有时作者以“看官听说”表示“说书人”的存在；有时则稍稍隐蔽一些，把自己的议论尽量与故事靠近。如《初刻》中的《闻人生野战翠浮庵》写到女尼静观爱上了一个秀才，作者便迫不及待地跳出来，告诫读者：“看官听说，但凡出家人，必须四大俱空……奉劝世人，再休把自己儿女送上这条路来。”劝教意图清清楚楚。但有些议论作者却并不使用“看官听说”，我们同样知道这也是“说书人”发出来的。如《二刻》中的《沈将仕三千买笑钱》开首是一首词，紧接着便解释这首词并议论开来：“这首词，说着人世上诸般戏事皆可遣兴陶情，唯有赌博一途，最是为害不浅……”这种议论方式的特点是使读者在不知不觉之中领会作者的意图，说教味稍微淡了一些，但细心的读者当然会明白，这不过是作者的隐蔽手法而已，议论者仍然是“说书人”。



第五章

长篇章回小说类型及艺术体制

第一节　长篇小说产生的原因

明初，出现了两部对中国小说发展影响深远的经典性巨著——《三国志通俗演义》和《水浒传》。紧接着，《西游记》、《金瓶梅》等一部部规模宏大的长篇小说接踵而来，使古代小说领域发生了前所未有的变化。长篇小说结构宏伟，情节复杂，人物众多，其丰富宏博的社会思想价值和审美意义，既非唐传奇、宋话本所能比拟，更非短篇小说所能望其项背的。自此之后，场面开阔，人物辐辏的长篇小说取短篇而代之，成为中国古代小说的主要形式。传统的小说体制被打破，小说，不再仅仅是那种篇幅有限，情节单纯，只能反映某些生活片断的短小故事，更不是“街谈巷语”、“道听途说”之言，它已发展成为跨越漫长历史和辽阔空间，“陈叙百年，概括万事”的巨幅长卷。长篇小说的出现不仅以空前未有的艺术体制震撼了文坛，也为后人提供了可贵的创作经验，后世小说家正是在此基础上不断探索和创新，才使古代小说出现了一个又一个高峰。

中国古代小说，自“六朝之粗陈梗概”的志怪志人算起，至明初已有了一千多年的发展历史。即使从较为成熟的唐传奇算

起，也已经走过了七百多年的历程。其间，曾发生过两次重要的变迁。一是由志怪志人变而为“虽尚不离于搜奇记逸，然叙述婉转，文辞华艳”的唐人小说；二是从文言小说再变而为宋元话本。鲁迅先生对后者云：“这类作品，不但体裁不同，文章上也起了改变，用的是白话，所以实在是小说史上的一大变迁。”① 我们可以接着说，长篇小说类型的出现，是小说史上的又一次重大变革。

一、形成长篇小说的近因

长篇小说是怎样形成的呢？当然，我们可以笼而统之地说是小说艺术发展的必然结果，而且这样说也并不错。然而，它有没有什么近因或说是更直接的原因呢？我们认为是有的，这就是宋元繁荣的说话艺术及小说话本的出现；也就是说，长篇小说实际上是说话艺术及小说话本的合理继续。

关于宋元说话及其四家数，我们已在前文中作过论述。说话艺术经过世代艺人的努力，至宋元已相当发达，成为人们（尤其是城市居民）精神生活的重要组成部分。宋元说话除了艺人众多、分工细密外，还有一个特点值得我们注意，这就是大部分的故事变得愈来愈长。事实上，这也是文学艺术发展的自身规律。按照《都城纪胜》诸书所载，说话四家除了小说“能以一朝一代故事，顷刻间提破”，篇幅相对较短之外，其他几家都是很长的。其实就是小说也还是越来越长。《醉翁谈录》云“编成风月三千卷，散与知音论古今”，说的就是小说。“三千

① 《中国小说的历史的变迁》。

卷”虽属夸张，但事实上也不会太短。还有“只凭三寸舌，褒贬是非；略咽万余言，讲论古今。说收拾寻常有百万套，谈话头动辄是数千回”，“藏蕴满怀风与月，吐谈万卷曲和诗”等，都说明艺人讲说的故事是愈来愈长了。按照一般规律，同一个故事经过世代不同艺人的讲说，只能变得越来越长，而不会相反。因为每个艺人都会在前人的传下来的故事基础上按照自己的理解增饰新的细节，甚至增加新的人物或情节。另一种情况是有些艺人会在原有故事的基础上对某个人物或某些情节大加发挥，派生出另外一个故事来，就像《水浒传》派生出《金瓶梅》一样。这样围绕着一个题材可能会出现几个既有联系又有区别的系列故事。如包公的故事，杨家将的故事，唐僧取经的故事等，都不止一个，而是成为一个系列。这样，某个题材的故事内容便会愈加丰富起来，只要合在一起，篇幅自然会长起来。

还有第三种情况，即有的说书艺人会把本来并无关系的几个故事用一条合适的线索贯穿起来，让它们之间发生关系，并成为一个主题故事中的情节。《水浒》故事比较有代表性。仅在《醉翁谈录》中，我们就发现了好几个与《水浒》有关的故事：《石头孙立》、《青面兽》、《花和尚》、《武行者》、《戴嗣宗》，这些故事在说书场上并无有机联系，因为在《醉翁谈录》中连同一类都算不上，而分属于公案、朴刀、杆棒，不过到了《大宋宣和遗事》里，这几个故事的主人公都成了梁山起义队伍里的主要人物，均是“三十六员猛将”中的一个。《大宋宣和遗事》是集录史书及民间说书、戏曲等材料而成的，有关梁山泊的故事显然是将宋元说话艺术和说唱、杂剧（元杂剧中的水浒戏有存目的达二十余出）中的人物连缀到了一起。当然《宣和遗

事》做得还较简略粗糙，往往只有人物而不见情节，至施耐庵才将众多水浒故事天衣无缝地结合到一起。不过这却启发了我们，当说话艺术及其早期话本发展到一定时期，有人便开始进行将短篇连缀成长篇的工作，这可能是听众的要求，更可能是话本出版商们的主意。不论是哪种情况，都说明长篇小说是在说话艺术发达以后才产生的，是循着由简到繁的事物发展的基本规律前进的。如果没有说话艺术的长期的素材及艺术积累，突然间出现规模宏大的长篇巨制《三国演义》、《水浒传》等，是根本不可能的。

二、历史内容与长篇体制的内在联系

我们注意到，两部最早出现的成熟长篇都是“据史以书”的历史小说。《三国演义》“依史以演义”[1]，成为历史小说的典范自不必说；《水浒传》亦“立言者必有所本”，“姓名人数，实有可征”[2]，与历史联系也很紧密。长篇小说为什么首先在历史题材上取得突破呢？这固然与说话艺术中的“讲史”一科格外发达有关，但从本质上看，还在于历史内容与长篇体制之间存在着内在的必然联系。

历史与现实的本质差别表现在时间的坐标上。整个人类历史犹如一条无限延伸的直线，人们不知道它开始在何处，也无法预测它将在哪里结束。人类社会的不同阶段，可视为这条直线上长短不一的线段。现实则不然，它只是这条直线上的一个点，至多是一条很短的线段。因此，历史比现实包含着更为丰

---

① 伪金圣叹《三国演义序》。
② 袁无涯刊本《忠义水浒全书·发凡》。

富的内容，更为复杂错综的人和事。试想，在人类历史的舞台上，究竟演出了多少人生的悲喜剧？究竟有多少可歌可泣的英雄令人讴歌、赞叹、仰慕？古代小说、诗歌、戏曲等多种艺术无不把历史作为自己的重要观照对象，就在于作家们以敏锐的识见发现了沉积在历史长河中的无数珍宝。与漫长而丰厚的历史相比，现实则显得相对贫乏，而且一个又一个现实瞬间也要变为历史，使历史的容量变得愈来愈大。

这种差别决定了他们在说话艺术中的表现方式不同。以现实生活为题材的"小说"（银字儿）往往是以一人一事为主，在一个时间点上以事物间的横向联系结构作品。由于缺乏历史的纵深感，又受到说话艺术特质的限制，不可能使情节、人物过于复杂，很难形成长篇。现存宋元话本中取材于现实生活的或神怪故事的作品，无一不是短篇。不是说现实生活中缺乏构成长篇小说的材料，而是说作为口头讲说的说话艺术还缺乏这种构织的能力。讲史与"小说"不同，说书人固然也要注意情节之间的横向关系，但更重要的是截取历史上的一段时间作为编织故事的链条。其中又分为两种类型：一是以某个朝代的起止或某一特定历史时期为一时间段，如《五代史平话》、《三国志平话》、《七国春秋平话》等。二是以某一历史人物的一生为一时间段，如唐代变文中的《王陵变》、《昭君变》及《汉李广世号飞将军》之类。前者受《左传》、《资治通鉴》一类编年体写法的影响，常以准确的年月日标明情节的进展速度；后者则明显模仿了《史记》的纪传体的写作体例。二者均据史敷演，"真假相半"，在史书记载的基础上加以虚构。以一朝代"兴废争战之事"作为表现对象，时间跨度大，人物众多，事件复杂，再加上说书人在细节上的虚构生发，必然造成情节曲折，篇幅漫

长。对此，我们已在前文有关宋元说话四家数的内容中作过论述。现存的宋元讲史话本虽然长短不一，但全都初具了长篇小说的规模，这不会是偶然的，它说明历史题材与长篇体制之间确实存在必然的联系。

三、说唱艺术及戏曲的影响

其他艺术的影响也是产生长篇体制的原因之一，尤其是说唱文学和戏曲一直对小说的发展起着不可忽视的影响。如明代词话中的《新编全相说唱足本花关索传》不但取材与《三国演义》有联系，而且艺术形式也与《全相三国志平话》基本相同。全部词话分前、后、续、别四集，各有题目，曰“出身传”、“认父传”、“下西川传”、“贬云南传”。每页上图下文，图中有题如“刘备关张同结义”、“胡氏生关儿”、“先生引关索学道”等，与《三国志平话》的标题形式全同。这说明将一部历史故事分作很多情节段落，并以一句标题概括之，非讲史所特有；反言之，长篇历史小说的章回体制，也不单继承了平话的形式，亦受到说唱词话这类民间艺术形式的影响。

再如诸宫调和诗话。诸宫调是一种规模、结构都很庞大的说唱音乐形式。金代董解元《西厢诸宫调》叙崔张故事多达八卷，《刘知远诸宫调》分为十二节。这两种诸宫调的卷、节数都已带有“长篇”的味道。尤为值得注意的是，《刘知远诸宫调》的十二节的题目：“知远走慕家庄沙陀村入舍第一”、“知远别三娘太原投军第二”……这使人想起《大唐三藏取经诗话》也有类似的题目：“行程遇猴行者处第二”、“入大梵天王宫第三”、“入香山寺第四”等等。讲史平话虽已分节且有标题，但并未用

数字标出每一节的顺序。长篇章回体中的“第一回”、“第二回”的说法，显然是受《刘知远诸宫调》或《大唐三藏取经诗话》之类说唱文学的标题启发而来的。至于元杂剧的本、折（或出）这些艺术结构的单位，对长篇小说中的卷、则（或节）、回的影响，也较明显。元杂剧一般分为四折，但王实甫的《西厢记》竟多达五本，全剧二十折外加五个楔子。杨景贤的《西游记杂剧》更甚，六本二十四出，而且每出均有题目。戏曲这种由小到大、由短到长的变化趋势和结构方法，对正在逐渐形成的长篇体制来说，不能不产生影响。戏剧中的折（或出）与长篇章回中的则（或节）极为相似，都是故事情节发展到一定阶段的停顿，容纳了大体相等的情节内容。如杂剧《关云长千里独行》有楔子和四折，所叙情节基本相当于《三国志通俗演义》的五则，即《演义》的“玄德匹马奔冀州”、“张辽义说关云长”、“关云长封金挂印”、“关云长千里独行”及“云长擂鼓斩蔡阳”，不但情节大体相同，连前后顺序也完全一致。元杂剧《诸葛亮博望烧屯》每折的情节也可以在《演义》中找到对应的则。这些相同点说明，长篇小说在形成过程中借鉴了戏曲的某些因素。而且我们还不要忘记，《三国演义》的作者罗贯中同时又是杂剧《宋太祖龙虎风云会》的作者，那么小说受到戏曲的影响就更在情理之中了。

第二节　长篇小说的基本体制

由上述可知，古代长篇小说虽曾受到多种文学艺术形式的影响，但主要还是在说书艺术及话本基础上发展起来的，因此它习惯上被称为说书体小说；又因为它是分回标目的，所以又称为章回小说。明清创作的长篇章回小说数量很多，有人统计，存目者约五千部左右。这么众多的作品，在题材、写法、美学风格上虽有很大差异，但它们的基本艺术体制却是一样的，而且当它一旦确立之后，在几百年间居然很少改变，表现出惊人的稳定性。

一、分章标目

长篇章回小说最突出的特点是篇幅漫长，动辄数十上百万字，并且把长短大体相等的情节分成一段一段的，标出回数和题目来，也就是人们常说的分章标目形式。把一个故事分成几部分来讲，这是在说书阶段就已经自然形成的，故事太长，一次讲不完，下次接着来，自然就形成了一个一个段落，如果反映在话本上，就等于后来的回。这种情况在讲史中比较明显，因小说“顷刻间”就能“提破”的，篇幅较短，用不着分几次讲。不过偶而也有长的，作者也已认识到分回的必要，并在结构上显示出鲜明的章回痕迹。如《碾玉观音》就分为上、下篇，类似于两回。《陈巡检梅岭失妻记》的结构更像一篇章回小说，只

是没有明确分出回目而已。它的情节大约可分为十个段落，每段前均有四五言或七言的诗，每段结束都用“正是”引起两句诗，叙述过程中不断运用“且说”、“话说”这些章回小说的常用语。例如第一段结束：“……如春曰：‘奴一身嫁与官人，只得同受甘苦；如今去做官，便是路途险难，只得前去，何必忧心。’陈辛见妻如此说，心下稍宽。正是：青龙与白虎同行，吉凶事全然未保。”第二段开始：“天高寂没声，苍苍无处寻；万般皆是命，半点不由人。当日，陈巡检唤当值王吉，吩咐曰……”只要在段落之间加上回目，就变成一篇道地章回体小说。还有的小说话本中出现了“且听下回分解”的说法，如《张生彩鸾灯传》：“未知久后成得夫妻也不？且听下回分解。”《李秀卿义结黄贞女》：“难道亲事就不成了？且听下回分解。”《薛录事鱼服证仙》：“看官们牢记下这个话头，待下回表白”云云。一般都认为古代长篇章回体小说是在讲史话本基础上产生的，看来不完全如此，即使单从说话艺术的角度看，萌发出长篇章回因素的也不仅是讲史，“小说”也显示出了这一迹象。

不过讲史话本的分回比小说话本更为明确，这是应该承认的，所以我们可以把它称为章回体制形成的直接原因。以现存的《全相平话五种》为例，虽然还不像成熟的章回小说的回目那样清晰明了和规范化，但确实已形成了章回体的基本格局。然而我们同时也注意到，早期讲史话本虽然有明显的情节段落，但并不叫回，而叫卷。五种《全相平话》及《新编五代史平话》都分为上、中、下三卷；《宣和遗事》亦为平话，却是分为四集，也不称回。《醉翁谈录》中既称卷，如“编成风月三千卷”；又称回，如“谈话头动辄是数千回”。为什么有这种差别呢？笔者以为大约回只是说话艺术中的一种习惯说法，口语性很强，尚

未成为一个有准确含义的概念而为大家公认。说书艺人在讲说故事时可以使用回，所以不少小说话本中还遗留着回的说法，如“得胜头回”、“且听下回分解”、“变作十数回跷蹊作怪的小说”等。经过文人整理的讲史话本，除了吸收说书艺人讲说过的内容外，还采用了不少正史上的材料，如《秦并六国平话》中有关吕不韦的史事、荆轲刺秦王故事、李斯谏逐客等，好些段落几乎是照抄《史记》原文，也因此，这部平话又叫《秦始皇传》。整理话本的文人在考虑概念的使用时，舍弃了口语化的回，而使用了经史子集都通用的卷。卷、集作为书籍、文章的单位已有很长的历史，汉代扬雄《法言》中就有“一卷之书，不胜异说”之说。集的使用也很早，起码在唐代就有“子集”“别集”的说法。文言小说大多是短篇小说集，一般都是分卷的。卷、集既比回显得高雅，又为读书人所常用，所以作为主要用来阅读的讲史话本，便使用了现成的卷作为划分情节段落的单位。民间的东西到了文人手里，往往要被他们“雅化”和“提高”，说穿了，也无非是把民间文学艺术尽量向经史靠拢，以提高自己的“品位”，颇给人一些附庸风雅的感觉。另一点也需注意，卷与回其实并非等量的单位，卷要比回大。《全相平话五种》都是上中下三卷，并不等于说都只有三回故事；《三国志通俗演义》共二十四卷，也非指只二十四回。所以严格地说，倒并非是话本整理者用卷替代了回，而是只有卷尚未找到合适的概念表示回。在《三国志平话》里，正文中用阴文题目间隔出的段落，才相当于以后的回。《七国春秋后集》三卷六十四个阴文题目，其实就是后来的六十四回。《三国志通俗演义》二十四卷二百四十则，相当于二百四十回而非二十四回。不过罗贯中也继承了《三国志平话》的做法，只有卷而没有回，所谓二百四十则（或

曰节）只是现代研究者的说法，并非罗贯中原意，罗氏只写着故事题目，并未标明“第×回”或“第×则”的字样。一直到了明末署“李卓吾先生批评”的本子里，才按照早已形成的惯例，把原有的两则故事合成一回，并明确标出“第×回”。

不过令人奇怪的是，同是出于罗贯中的《残唐五代史演义》和《平妖传》却抛弃了卷的使用而都改成了回。因为这两部书都经过了后人的改作，早已失了原貌，很难判断“第×回”的写法究竟是原有的呢还是后人加的。按照一般逻辑，后人加的可能性较大。同出罗氏之手的这三部书是同一性质的，都属历史演义，理当保持体例的一致；而回目问题又是章回小说最突出的标志，罗氏怎么可能一个用卷一个用回呢？

现在能见到的最早标明“第×回”的长篇小说是《水浒传》，现存最早的天都外臣序本就已经是完整的一百二十回。《水浒传》的版本比较复杂，有百回本、一百二十回本及七十回本之分，还有分回与不分回之本。宝翰楼刊行的《忠义水浒传》与映雪堂刊行的《水浒全传》都只是三十卷而不分回，每卷中有几个单句的题目，与元刊本《全相平话五种》的形式是相近的。有人认为这种分卷不分回的版本是施耐庵据以写《水浒传》的话本小说，他就是在此类话本基础上又联缀了一些杂剧作品才写成了《水浒传》①。大致可以这么说，以回作为长篇小说情节段落的单位，是在施耐庵手里完成并确定下来的。自《水浒传》之后，中国古代小说虽然也有的既分回又分卷，但只分卷而不分回的情况就很少见到了，这才成了真正意义上的章回小说。

---

① 北大中文系《中国小说史》，人民文学出版社1978年版。

另外一个是题目问题。文章有题，自古已然，非小说所独有，所以它比分卷分回的出现要早得多。不论文言还是白话单篇的短篇小说都有题目，小说集，如大部分志怪志人小说，一般都分卷，有的只有总题目没有小题目，有的不但有总题目，每个故事也有题目。此类情况比较复杂。长篇的讲史话本里，虽然没出现回，但阴文题目倒是很明确的，显然就相当于后来每回的题目。每种讲史话本的题目似乎都不讲究整齐划一，字数参差不齐，短的三四字，长的十几个字，自然也没有什么韵脚。如《五代史平话》中的《周史平话》短的题目是“周主殂”、“苗训知天文”，长的有“契丹睡王举兵助北汉伐周”。《宣和遗事》每一集的题目长者甚至有十八九个字的。无论长短，可以看出早期讲史话本中的题目功能很单纯，只是为了表达出故事内容，有话则长，无话则短，没有进行刻意的修饰，显示出早期白话小说的古朴本质。《三国志通俗演义》在平话的基础上又有提高，一是全部二百四十个题目都改成了七字句，十分整齐，再就是有的题目读起来很有节奏感，显然是学习了诗歌的表达方法。如“祭天地桃园结义”、“废汉君董卓弄权”、“孔明兴王征孟获”等，除了具有概括故事内容的基本功能，本身也具有诗歌的美感。而到了《水浒传》，章回的题目由单句又变为对偶的双句，使其进一步臻于完善。如“王教头私走延安府，九纹龙大闹史家村”（第二回）、“宋江智取无为军，张顺活捉黄文炳”（第四十一回）、“鲁智深浙江坐化，宋公明衣锦还乡“（第九十九回），不但对仗工整，铿锵有力，给人以音乐之美，也增加了题目的内涵，使其更具概括力。清代毛宗岗修改《三国演义》时说到回目问题：“俗本题纲，参差不对，杂乱无章……今悉体作者之意而联贯之，每回必以二语对偶为题，务取精工，以

快阅者之目。”这样做显然是符合读者需要的。自《水浒传》之后，双句对仗的题目与回紧密地结合到一起，“分回标目”便成为古代长篇最标准的结构形式，且一直延续到清末。虽然间或也有人仍然用卷而不用回，或者用回而只用单句题目，但那已是较少见的情况，而且它们也依然应称作章回小说。

二、说书体的叙事方式

成熟的说书艺术已形成一套完整的叙事方式，它不但为短篇话本小说完全继承下来，也对长篇章回小说造成重大影响，说话艺术的基本因素，几乎都原封不动地反映到了长篇小说中。我们在前文已不止一次地谈到，宋元小说话本作为说话艺术的底本或说是“记录本”，真实反映了说书场上的实况，带着说话艺术的痕迹乃是不可避免的。但到了拟作的话本小说如“三言”“二拍”等，说书人的口吻及说书体的叙事方式便不再是“不可避免的”，而是作者有意为之，目的完全是为了适应读者已形成的阅读习惯。长篇小说的创作与拟话本的情况相似，其作者虽然实际上都已远离了说书场，却又都自觉地遵循说话艺术的规律，以说书人的口吻“讲说”故事。读者虽然事实上是在阅读小说，却又好像面对着一个无所不知的“说书人”，不得不装作一个虔诚的“听众”或“看官”。首先，像在短篇话本小说中一样，说书人的常用套语在长篇小说中同样频繁地出现。“话说”、“且说”、“但见”、“只见”之类，仍然是作者进行叙事或描写的主要方式，不论历史演义、英雄传奇还是世情小说，概莫能外。不过从整个发展过程看，“说书人”身份有逐渐淡化的倾向，其标志是此类套语的逐步减少。如在明代初期的《三国》、《水

浒》中，套语的运用与话本小说大体相类，仍较频繁；但到了清代，《儒林外史》及《红楼梦》便有很大改变，“看官听说”这样比较明显的标志便极少见了。与此相应，“说书人”进行的主观说教也愈来愈少，出现由主观向客观转化的趋势。无论小说家还是理论家，他们虽然都没有最终跳出说书体的框子，但对书面文学与口头文学的差别，他们的认识是愈来愈清楚了。另外一种套语在短篇小说中没有，却又为长篇小说所必备，这就是每回结束时“欲知后事如何？且听下回分解。”说话时的讲史艺人为了吸引听众明天再来，往往在情节最紧急的关头突然打住，用这一句套语结束这一回的讲说，同时也制造了悬念。有的讲史话本中已经有了这句话，甚至篇幅较长的“小说”话本中也运用它来吸引读者。长篇小说因回数众多，不分讲史还是其他题材，都无例外地以它来结束一回故事，引起下一回故事。像其他套语一样，后期的长篇小说也渐次减少，因为它毕竟是说书场上的产物，渐渐受到阅读者的讨厌。对诗词韵语的运用，长篇小说亦与话本相类，只是原来的入话诗词和篇末诗在有的长篇中变成了回前诗和回后诗，即每回的开始和结束都要有诗词韵语，承上启下，概括本回内容或抒发作者的情感。正文故事中的诗词韵语多寡不同，随作者的好恶而定。相对而言，前期较多，后期较少。像《儒林外史》不仅正文中没有诗词韵语，连回前回后都没有；《红楼梦》正文中的诗词大多是作品人物所作，不是由作者的角度写出来的。这些都是与说书体的淡化趋势相一致的。

三、从世代累积到文人独创的创作方法

由前述可知，长篇小说的产生是小说艺术发展规律的必然结果，是在短篇小说发展的基础上出现的。通过对作品的具体分析，可以发现早期长篇小说的完成，都经过一个长期的素材积累过程，换句话说，它虽然最终完成于某位作家之手，实际上却是几代人共同参予创作的结果。《三国演义》的成书极有典型意义。由于三国时期是一个英雄的时代，三国争战故事具有独特的魅力，所以早在隋唐时期就已经出现了三国题材的民间技艺。傀儡戏《水饰》中有《曹瞒浴谯水击水蛟》和《刘备乘马渡檀溪》的节目[①]，民间也流传着诸葛亮的故事[②]。到了宋元时期，说书、影戏及其他说唱表演艺术，争相以三国故事为题材，以致说书中专有“说三分”的艺人，形成专门的一科。至于元杂剧中的三国戏，也有相当的数量。正是在长期的题材积累过程中，由于多种艺术形式从不同侧面的探讨，才使得三国故事情节更加丰富，人物变得更为生动，一部规模宏大，能深刻反映三国历史的长篇案头文学作品的产生不仅成为可能，而且成为必然之事。正是在这种情况下，罗贯中踏着前人的厚实的肩膀，并充分发挥了自己的创作才能，才为社会贡献出一部不朽的文学巨著《三国演义》。如果没有历史的长期积累，突然间出现一部百万字的长篇杰作，是难以想象的，也是不符合文学发展规律的。《三国演义》如此，《水浒传》也是如此；历史小说如此，乃至神魔小说也是如此。《西游记》在成书之前的九

---

① 《太平广记》卷二二六《水饰图经》，并《大业拾遗记》。
② 《四分律行事钞批》。

个世纪里，有关唐僧取经的事迹及围绕着它编造的种种离奇故事，便见诸正史、野史，并在社会上飞快地流传。五代以后，取经故事便进入了壁画艺术及民间说书。说经话本《大唐三藏取经诗话》刊印于南宋或元代，神通广大的“孙行者”形象及不少故事情节，已经构成了小说《西游记》的雏形。至于元明时期取经题材的戏剧与平话作品，如吴昌龄的《唐三藏西天取经》杂剧、杨景贤的《西游记》杂剧以及《西游记平话》等，都为吴承恩提供了更丰富的营养。唐僧取经的史实最后居然演化成一部充满神奇色彩的寓言小说，正是近千年间无数民间艺人共同努力的结果，而不完全是吴承恩一个人的功劳。《三国演义》也好，《水浒传》也好，《西游记》也好，它们虽然题材不同，但其成书却走着一条相同的道路，反映着长篇小说初期创作中的一条共同规律。

我们之所以说它只是长篇小说创作的初期或曰“早期”的规律，在于当长篇小说发展到一定阶段，这条规律便被打破，不再成为合理的了。就像任何事物的出现和发展一样，初期总是幼稚的，不成熟的，有欠缺的。我们虽然佩服罗贯中、施耐庵的杰出艺术才能，却不能不承认当他们对长篇小说这个新生事物的本质还没有完全认清的时候，当他们还缺乏完全以虚构想象构筑一个艺术世界的能力的时候，他们不能不采取试探性的态度，不得不利用那些现成的绝好材料试着构筑成一座艺术的大厦。更何况，《三国》《水浒》的题材特性也决定了他们不该采取凭空杜撰的态度，而只能在真实的框子内有限地发挥其虚构的才能。即便如此，他们已经做得相当出色了。随着小说艺术的进一步发展，小说家认识世界、把握材料、构织故事的能力也大大地增强了，他们又开始试着抛开现成的材料和主题，不

屑于再做那种仅仅是联缀材料或增删修补的工作，而直接从生活的纷繁现象中去捕捉主题，寻觅材料，完全靠自己的能力创作长篇小说。《金瓶梅》可以说是此类长篇的开山之作。当然，我们还应看到《金瓶梅》还遗留着世代累积创作方法的痕迹，这就是作者在创作过程中还借用了不少其他小说或戏曲中的材料，而且它是从《水浒》故事中岔出一条新路，也似乎给人以有所依傍的感觉。不过，《金瓶梅》与《三国》、《水浒》的本质不同，它的主题、它的故事、它的人物都是全新的，是前代所没有过的。它不会给人似曾相识之感，更不会像《三国》《水浒》那样很容易找出它们的源头来。从创作方法的角度看，《金瓶梅》出现的真正意义在于，它宣告了完全的虚构想象的创作方法在长篇小说领域的真正诞生。在此之前，虚构想象在长篇小说的创作中只是作者联缀材料时的修补工具，只是在“敷演不无增添，形容不无润色”[①]时才用得上，而作者更主要的创作方法还是“事纪其实”的，或者是据正史，或者是采野史，都要有出处，有来路，而非作者胸中所自出。而《金瓶梅》之后，形势大变，固然仍有部分历史小说抱着纪实的观念和方法不放，更多的作者尤其是人情、神魔小说作者，都能无所依傍地劈空杜撰，在现实生活的坚实基础上完全以虚构想象的方式创作小说。后来达到高峰的《儒林外史》、《红楼梦》都是这样产生的。

---

①　可观道人《新列国志叙》。

第三节　历史演义

格外发达的宋元讲史艺术不但为后世的小说家积累起丰厚的历史小说素材，也培养了古代听众和读者对历史题材的特殊兴趣，因此，长篇小说创作率先在历史题材上获得成功是不奇怪的。当然，宋元讲史不过是明清历史小说出现和繁荣的近因。如果我再进一步细细地追寻，就会发现五千年的文明发达史和国人强烈的历史意识才是古代历史小说异常繁荣的最终原因。这种历史意识非文臣武将、高人雅士所独有，它还深深地印在普通民众的头脑之中。诚然，上层与下层的历史意识包含着不同的内容。统治阶级尊经尊史，要从历史中寻求治国治民的经验教训，是为维护其统治服务的。普通百姓只是怀着对古典英雄的崇拜，到历史的岁月里去寻找娱乐。宋元讲史艺术显然是为了满足后者需要的，所以它随着城市经济的发展和市民阶层的壮大而繁荣一时。不过，这种变了味的“历史”是不讨统治阶级和文人雅士喜欢的。因为它“言辞鄙谬，又失之于野”，所以“士君子多厌之”。那么怎样才能找到一种上下都能欢迎的形式呢？罗贯中作了成功的尝试。《三国演义》兼有历史与艺术的双重性格，不仅能满足人们的审美需要，也确实使人得到了历史知识，所以它受到了整个社会各个层次读者的欢迎。自《三国演义》问世后，历史小说的创作真可以说是风起云涌，盛况空前，成为中国古代小说中最有影响的一个类型。吴门可观道人和袁宏道曾记述这一盛况：

> 自罗贯中氏《三国志》一书，以国史演为通俗演义，汪洋百余回，为世所尚。嗣是效颦日众，因而有《夏书》、《商书》、《列国》、《两汉》、《唐书》、《残唐》、《南北宋》诸刻，其浩瀚几与正史分签并架……。[①]

> 今天下自衣冠以至村哥里妇，自七十老翁以至三尺童子，读及刘季起丰沛、项羽不渡乌江，王莽篡位、光武中兴等事，无不能悉数颠末，详其姓氏里居，自朝至暮，自昏彻旦，几忘食忘寝，讼言之不倦。[②]

小说对社会产生如此大的影响，以前还未曾出现过。历史小说的繁荣，固然是作家创作的热情和愈来愈强烈的读者需要相互作用的结果，但最根本的则是与其独特的艺术特性和艺术价值密切相关的。从类型的角度看，历史小说的艺术特征较为明显。

一、虚实结合的创作方法

历史小说的虚实问题我们在第一编《小说观念学》里已进行了较多的论述。这个问题不但受到小说理论家的格外注目，更是历史小说的作者时刻都面临着的问题，也是历史小说区别于其他类型小说的关键所在。

历史小说既然是从宋元讲史直接发展而来，它的虚实问题其实在讲史阶段就已经存在了，只是因为讲史是市民文艺，说

① 可观道人《新列国志叙》。
② 《东西汉通俗演义序》。

到底不过是下层百姓们的一种娱乐方式，所以虚实问题并未引起多少人的注意，更不会引起什么争论。《都城纪胜》在记载南宋影戏时说：“凡影戏乃京师人初以素纸雕簇，后用彩色装皮为之。其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者与之丑貌，盖亦寓褒贬于市俗之眼戏也。”“真假相半”并非是个确数，它不过是说讲史、影戏这一类以历史故事为题材的民间艺术，都是采用虚实结合的创作方法，既以历史为依托，又不拘泥于历史的圈子。至于虚实的真正比例，恐怕并无一定规，要由说话艺人的历史观念与艺术观念来确定。由现存的几种宋元讲史话本来看，以实为主和虚实相当这两种倾向都有。如《新编五代史平话》、《宣和遗事》等就属于前一种，《三国志平话》、《薛仁贵征辽事略》等算后一种。《新编五代史平话》全书约十五万字，四分之三的篇幅是根据正史改写的。其采用的史著主要是《资治通鉴》及新旧《五代史》。作者对史料的运用分几种情况。有的仅仅是把文言文改成白话文或文白夹杂的形式，有的则在史实的基础上添枝加叶，虚构一些细节使情节变得更丰富；也有时在必要之处加上一些历史典故。《宣和遗事》也是采取这种写法，有五分之四的篇幅是抄缀旧籍而成，而且作者显然还不具备《新编五代史平话》作者那样的文化素质和驾驭语言的能力，材料大多系生硬的组合，缺乏融会贯通的功夫，所以文白相间，语言风格很不统一。鲁迅先生曾就此评道：“唯节录成书，未加融会，故先后文体，致为参差，灼然可见。其剽取之书当有十种。”[①]《三国志平话》的写法便与这两种不同，虽然重要情节亦有史实根据，但虚构的东西也不少，虚实比例大

① 《中国小说史略》。

体相当。如众所周知的“刘关张桃园结义”、“刘关张三战吕布”、“草船借箭”等重要关目，其实是于史无征的，都是民间艺人新创出来的，但《平话》作者都收了进来，并对罗贯中产生了很大影响。民间艺人的历史观和艺术观与正统文人不同，他们按照自己的理解能力和情感好恶来对待历史人物，他们歌颂正义、勇敢和智慧，谴责邪恶、残暴和昏庸，把人间最美好的品德都集中到刘备一方的人物身上，曹操等则作为反面人物出现。至于历史的真相如何，民间艺人并不关心，因为他们没有这种历史的责任感。

讲史的两种创作方法对罗贯中创作《三国演义》及接踵而来的历史小说都产生了影响，很自然地使历史小说也出现了两种倾向。一种是以《东周列国志》为代表的写实派，一种是以《三国志通俗演义》为代表的虚实结合派。

对《东周列国志》作者的小说观念，我们已在有关章节里作过论述。在关于列国故事的早期话本里，虚构成分还是占着很大比例的。《七国春秋后集》中的不少情节完全缺乏历史根据，甚至是荒诞不经的。如书中写燕国乐毅联合秦、赵、韩、魏四国伐齐，行反间计并用火牛阵破燕兵，与乐毅斗阵，及鬼谷子救孙膑出迷魂阵，最后燕军大败，齐国大胜并被尊为上国等，全是无中生有，因历史上的孙膑与这些战争并无关系，更何况其中还加进了很多神怪的内容。《秦并六国》也是讲列国故事，却是基本按史书敷演，与《七国春秋》不同。余邵鱼当初写《列国志传》，两种写法都运用了，既有史的真实，又有民间传说的趣事，大体上仍然是虚实结合。所以陈继儒为其评点的《列国志传》写叙时有云：“有学士大夫不及详者，而稗官野史述之；有铜螭木简不及断者，而渔歌牧唱能案之。此不可执经而遗史，

信史而略传也。”这既是陈继儒对历史小说的看法，也是对《列国志传》的评价。但是也有人对将民间成分纳人历史小说的做法不满意，可观道人在《新列国志叙》中便对原书的写法颇多微词，而赞扬冯梦龙对此书的修改之功。他认为原书中的“临潼斗宝”一节本是民间传闻，并无史实根据，把这类内容写进书里，“但可坐三家村田塍上，指手划脚醒锄犁瞌睡，未可为稍通文理者道也。”另外他还指出“其他铺叙之疏漏，人物之颠倒，制度之失考，词句之恶劣，有不可胜言者矣。”其实中心问题就是与史不符。而冯梦龙的修改则是删削这些“不合理”的东西，把情节重新纳人史书的范围内去，所谓“本诸《左》、《史》，旁及诸书，考核甚详，搜罗极富”，虽然不能说全与历史相符，“而大要不敢尽违其实”，即使“与《二十一史》并列邺架”，亦没有什么可惭愧的了。结果冯梦龙便把“临潼斗宝”一类趣味性很强的情节删去了，而又按照《左传》、《史记》的纪年法加进了很多东西，遂使这部书变成了历史小说中的写实类作品。对这一类作品，正统文人一般是加以肯定的，认为它是“稗官之近正者”[①]，“胪叙事实”，“绝无向壁虚造之言”[②]。但也有人对这种阉割小说艺术特质的做法提出相反的意见，认为写小说“以编年之法行之，遂不免板滞不灵之病”，不但情节结构上穿插剪裁“不甚得法”，而且“平铺直叙，了无警策动人之处”[③]。当然，《东周列国志》在艺术上的问题，并不完全是因改编者的历史小说观念造成的，与他的艺术技巧也有很大关系，他缺乏罗贯中那样的才能。

---

① 蔡元放《东周列国志序》。
② 况周颐《餐樱庑随笔》。
③ 《缺名笔记》。

作为虚实结合做得较好的历史小说，《三国演义》是有代表性的。由于三国题材在多种艺术形式中都有长期历史的积累，人们对三国故事和人物早已耳熟能详，虽然虚构的成分并不少，但似乎已被听众和读者认可。至罗贯中，他又切实地把握了历史小说的特殊本质，辩证地处理虚与实的关系，在《三国志平话》的基础上，改变了"言辞鄙陋，又失之于野"，不适合文人阅读的原貌，创造出"文不甚深，言不甚俗，事纪其实，亦庶几乎史"的效果，扩大了它的读者层面。那么，罗贯中是怎样处理虚实关系的呢？

首先，罗贯中没有局限在历史的狭小圈子内，突破了记实观念的束缚，具有明确的虚构意识。虽然没有理论表明这一点，但《三国演义》本身告诉我们，罗贯中对此问题的认识比前人更为明确而深刻。他处理虚构成分有这样几种情况：《平话》中原有的虚构情节，只要对表现主题、刻画人物性格有用，罗贯中尽量在《演义》中保留。如"桃园结义"虽是据民间传说虚构而成的，但这是一段重要情节，不但推出了刘蜀一方的三个主角，而且开宗明义地用"义"作为三人共同的道德基础。在《演义》全书中，义不仅是刘、关、张三者关系的纽带，也是作者塑造其他人物性格的重要道德规范。结义后的许多情节，都与"桃园结义"有密切联系。刘关张的人物性格乃至刘蜀集团的命运，正是沿着义朝两个方向发展的：开始，义使刘蜀集团从小到大，由弱到强，终于发展为雄踞一方的强大势力；后来，盲目的义又使刘备难以在关羽阵亡时保持理智，倾全国之师伐吴，从此一蹶不振，终于失败。把刘关张及整个蜀汉的最终命运与"桃园结义"联系起来，可以说义成就了蜀汉，也毁灭了蜀汉。《平话》中的其他属于虚构的情节如"张飞鞭督邮"、"关

公单刀会”、“秋风五丈原”等，都可以在《演义》中找到相关的情节。另外罗贯中还在《平话》的基础上进行了更为细致丰富的细节虚构。如“三顾茅庐”在《平话》中叫“三请诸葛亮”，文字粗糙，情节简单，而且诸葛亮的形象也不尽如人意，只不过是一个“面如傅粉，唇似涂朱”的白面书生，一位“达天地之机，神鬼难度之志，呼风唤雨，撒豆成兵，挥剑成河”的神仙。罗贯中进一步发挥了自己的虚构才能，对此敷演加工，不仅文字比《平话》增加了五倍，而且把诸葛亮的形象改造成一个“身长八尺，面如冠玉”“头戴纱巾，身披鹤氅，飘飘然有神仙之概”的智慧化身，从神还原为人，描写了他的盖世才能和惊人智慧。同时，刘备谦恭大度、礼贤下士的王者之风和求贤若渴的至诚精神也得到淋漓尽致的表现。罗贯中的虚构才能当然不止表现在对《平话》已有情节的修改增饰上，他还新创了不少虚构情节。如蜀汉在街亭战役中的失利，《平话》只有“失斩”而没有“空城计”。罗贯中却在马谡失掉街亭的情节后设计了“空城计”，绘声绘色地表现了诸葛亮大智大勇、料敌如神、沉着应变的个性特征，也使这个情节成了脍炙人口的三国故事。有人认为“不合史实”，“也不合情理”[①]。“不合史实”是对的，因为这是罗贯中虚构而成的。“不合情理”则为谬说。其实，空城计的妙处正在于既惊险至极又符合人物性格和事物发展逻辑。首先，诸葛亮是在“汉中咽喉”被掐断、敌我力量极度悬殊，打、守、走都行不通的情况下使用空城计的，如诸葛亮自己所云，是“不得已而为之”。其次，诸葛亮“一生谨慎”，司马懿也相信他“平素谨慎仔细”，对此，罗贯中反复强调。而诸

① 柳春藩《三国史话》。

葛亮正利用这一点，一反"不肯弄险"的常规，偏在极险的情况下大胆"弄险"，出其不意，反而转危为安。其三，诸葛亮也利用了司马懿的性格弱点和当时的处境。司马懿生性多疑，而且这次是受贬后刚被起复，不能不小心谨慎从事，况街亭之役的胜败关系着魏国的命运，他心中自然十分明白。小说写他见城而退，不能说没有这种心理影响。可见，"空城计"是罗贯中的全面把握人物性格和情节发展趋势基础上的艺术虚构，它已成为整个三国故事不可缺少的精彩篇章。虽然不符合历史，却既合情又合理。总观罗贯中对待虚构的态度，可以看出他掌握了两个原则，一是以人物性格的塑造为中心，二是要符合情节发展的必然逻辑。《三国演义》的人物，既有历史的影子，更主要的是虚构的产物。罗贯中在三国史实的基础上综合了封建社会各个历史时期的各种性格类型的特点，并融入了自己的感情和评价，才塑造出这些具有高度个性特征的人物。因此，刘备、曹操、关羽、周瑜……既属于三国，又属于整个历史，他们是人类性格类型的化身。在这个意义上说，《三国演义》中的人物比三国历史上的人物更具典型性，更具永恒的价值。对情节的虚构也是如此。在"智说周瑜"一节中，周瑜本来早已下定拒曹的决心，但他为了要挟诸葛亮，迫其主动求援，俯就于己，见面后却说"战则易败，降则易安"，主张降曹。诸葛亮不是蒋干，当然不会轻易受骗，他明知周瑜是假意，却以假应假，赞扬"公瑾主意降曹，此正理也"。并以曹植《铜雀台赋》中"挟二桥于东南兮，若长空之蝃蝀"为证，说曹操正欲拿下东吴，将孙策、周瑜二人之妻大乔、小乔作"晚年之乐"。气得周瑜再也按捺不住，"踊跃离坐，指北而骂曰：'老贼欺吾太甚！'"反过来求诸葛亮助一臂之力，吴蜀的联合得以实现。其实据史载，铜

雀台修于赤壁大战后的建安十五年冬，曹植写《铜雀台赋》自然更在其后。杜牧诗云："东风不与周郎便，铜雀春深锁二乔。"本为假设语，但罗贯中把根本无涉的两件事顺手拈来，经过巧妙的捏合，显得自然天成，不露一丝痕迹。由此可见，历史小说的情节提炼，在某些情况下，关键并不在于历史上确曾发生了什么，而在于作者的叙述是否符合逻辑——而且这个"逻辑"只能是艺术世界的。

我们在肯定了罗贯中的虚构才能之后，再来看一看他是如何对待历史的真实的。这一点也十分重要，因为作为历史小说，它的特殊性还在于一定程度上保持着历史的真实性。如果它完全是作家虚构想象的产物，便丧失了自身，不再是历史小说。事实上，《三国演义》之备受称赞，在某些人眼里是因为它较多地保持着历史的特性，所谓"事纪其实，亦庶几乎史"。在宋元讲史阶段，由于说书艺人和听众的历史观念都很淡薄，确曾有以传说代替历史的倾向。不少讲史内容毫无史实根据，全凭作者想象发挥，以致有些情节不仅与历史记载不合，甚至脱离了生活的逻辑，走向了怪诞。这种偏向对历史小说的发展显然也是不利的。罗贯中的艺术成就不仅表现在虚构意识和技巧的进步，而且表现在对历史真实的深刻认识和对历史材料的处理能力。正因为如此，《三国演义》表现出巨大的历史真实感。具体来说，其一，小说实事求是地写出了三国时代近百年的历史进程，这一进程是与历史基本符合的。东汉王朝在汉末农民起义的急风暴雨中走向灭亡，一批乱世英雄又在镇压农民起义的战争中涌现出来。刘备，这个败落的皇族子弟，就是靠镇压黄巾起义发家的。据《三国志·蜀志·先主传》："灵帝末，黄巾起，州郡各举义兵，先主率其属从校尉邹靖讨黄巾贼有功，除安喜尉……

顷之，大将军何进遣都尉毋丘毅诣丹杨募兵，先主与俱行，至下邳遇贼，力战有功，除为下密丞。复去官，后为高唐尉，迁为令。”《三国志·武帝纪》载曹操：“光和末，黄巾起。拜骑都尉，讨颍川贼。迁为济南相，国有十余县……青州黄巾众百万入兖州，杀任城相郑遂，传入东平……”东吴的奠基者孙坚也是在攻打黄巾军时崭露头角的。他们以不同的出身和地位，在镇压农民起义的共同事业中崛起，并逐渐成为强大的政治、军事势力，形成魏、蜀、吴三国鼎立之势。经过长期的智斗武攻，激烈而反复的争夺，蜀、吴先后由强变弱，被魏灭掉；而魏却又为司马氏所取代，统一于晋。这就是历史，这就是激动过千万人的三国历史！虽然罗贯中对三国时期的人和事不无褒贬，对三国的悲剧性结局不无遗憾，但他以强烈的历史责任感和严肃态度正视这段历史，以一个文学家的才能形象地、真实地再现了“合久必分”、“分久必合”的历史大势。

其二，重大事件和主要人物基本上保持历史的原貌，即鲁迅先生所说的“大抵史上大事，既无发挥。”[①] 罗贯中保留了《平话》中符合史实的重要情节，又据正史加入了大量史料。从小说开始的十常侍擅权、围剿黄巾、讨伐董卓，到携民渡江、三让徐州、官渡、赤壁之战、遗诏托孤等大关目，都可以找到历史根据。虽然作者在细节上有较多的虚构，在具体描写中加入了自己的感情倾向，但并未改变历史的真相。即使像“三顾茅庐”这种大部分虚构的情节，也可以在《三国志·诸葛亮传》中找到“凡三往乃见”的记载。人物亦是如此。历史上的刘备是一个谦恭、宽仁的统治者，具有良好的个人品质。《三国志·蜀

① 《中国小说史略》。

志·先主传第二》记载刘备“弘毅宽厚，知人待士，盖有高祖之风，英雄之器焉”。《通鉴纪事本末》曾载刘表死后，有人劝刘备进攻刘琮，夺取荆州，而刘备却说：“刘荆州临死，托我以孤遗，背信自济，吾所不为，死何面目以见刘荆州乎？”在那个弱肉强食、尔虞我诈的时代，这种品德确是难能可贵的。罗贯中正是在这类历史真实的基础上，用艺术手法塑造了一个理想的贤明君主形象。长期在传说、讲史、戏曲、小说中存在的“尊刘贬曹”倾向，固然与作者的爱憎感情有关，但说到底，还是由于曹、刘二人本来的历史面目造成的，民间艺人和作家只不过在此基础上又进行了艺术加工罢了。

其三，罗贯中以敏锐的感受力抓住了三国时代的特征，并在《三国演义》中真实再现了这种特征。鲁迅先生曾说“三国时底英雄，智术武勇，非常动人，所以人都喜欢取来做小说底材料。”[①]“智术武勇”概括了这一时期的历史特征。三国确是一个社会动乱、英雄辈出、战争频仍、充满力的角逐和智的较量的时代，后人叹称“三国者，乃古今争天下之一大奇局，而演《三国》者，又古今为小说之一大奇手也。”[②]历代作家、艺术家偏爱历史题材，尤爱三国题材，与三国历史本身具有的神奇色彩有关。人们公认《三国演义》善于描写战争是其最大特色，有人甚至称其为军事文学，其实这正是三国历史固有的特色。三国时期战争连年不断，共发生过十多次大战役和数不清的小战斗。像著名的官渡之战、当阳之战、赤壁之战、彝陵之战、六出祁山、七擒孟获等，不但规模巨大，而且旷日持久，构成了三国历史的主要内容。有些战役甚至推动了历史的前进，改变

① 《中国小说的历史的变迁》。
② 毛本原序。

了历史的走向。可以说，要写好三国，就必须写好战争。罗贯中做到了这一点。对三国时期的政治与经济状况，他基本上没有涉及，而把贯串始终、连绵不断的战争描写作为整个故事的中心线索，让读者在披坚执锐、斩将搴旗、运筹帷幄、决胜千里的战争气氛里感受三国的时代特色。罗贯中写战争往往是与写智斗结合进行的。他笔下既有一大批勇猛善战的将才，也有众多智慧超人的军师，战争的胜败常常决定于智斗的输赢。而且《三国演义》的战争是高度艺术化的，一般没有死与伤的哀嚎，血与火的惨象。相反，战争并不凄惨可怕，且多富于英雄史诗般雄壮昂扬的格调，甚至满含着诗情画意。当我们进入这个争奇斗智的战争艺术世界的时候，便会感到三国时代的脉博在剧烈地跳动，这里的一切不时地给我们以智的启迪，力的感染和美的享受。

二、以事件描写为中心的结构方式

历史小说既取材于历史上的事件与人物，也借鉴了史书的写法。古代史书无论通史还是断代史，大多使用编年体的写法，即按照自然时序，根据事件发生的先后来写，这样就给人以有头有尾条理清晰的感觉。对古代小说的写法有重要影响的几部先秦史著《春秋》、《左传》、《战国策》等都是采用这种写法，起自××年，终至××年，十分清楚。史书不但以时间作为叙事的主线，还把叙述重大事件作为表现历史真貌的主要手法，历史人物只在叙述的事件中出现。当然，后来司马迁又创立了以人物记述为中心的纪传体，突破了先秦史书的写法，同样也对古代小说的写法产生了影响。事实上，历史小说确实表现出两

种倾向，一种是以叙事为主，以《三国演义》为代表；一种是以写人为主，以《水浒传》为代表。后一种习惯上又被称为英雄传奇体小说，我们称之为历史演义的是前一种。

自《三国演义》之后，明清历史小说繁荣一时，几乎每个朝代都有了“演义”。统观这些作品，无一不是截取历史的某一段加以敷演。因为作者的能力和篇幅都受到限制，不可能写成“通史”式的“演义”。其实这种情况在宋元讲史中就已经出现了，最先成为讲史专科的“五代史”和“说三分”都是断代史。讲史产生之初，说书艺人不可能想到要从盘古开天地讲起，他要挑选历史上最精彩、最能吸引听众的篇章。“说三分”和“五代史”正是艺人和听众选择的结果。《全相平话五种》中的其他题材当然也应作如是观。而在选取的这一段历史内，艺人们也不可能面面俱到地复述全部历史，他也只能挑选那些最能激起听众兴趣的事件加以发挥，略去那些无用的东西。如《前汉书平话》共有三十七个小故事，基本上构成了西汉的历史。起始的一则是“五侯献项头争功”，写刘项之争最后以项羽乌江自刎而结束，这时众将为了得到刘邦封赏，争抢项王首级。下面依次是“汉王葬项王于谷城”、“汉王封三大将”、“泗水诸将上疏”、“汉王游云梦擒韩信”……最后一则是“汉文帝看细柳营”。这种写法的特点是将一系列重大事件，按照时间顺序组合起来，构成一段历史的轨迹。这里面当然要写人物，某些重要人物的性格特点会在一系列事件中凸现出来，但与《水浒传》集中某些情节专写一个人物的写法，显然是不同的。如《前汉书平话》在对事件的叙述中也刻画了吕后残忍狠毒的性格，所以这段平话又名《吕后斩韩信》。但吕后的性格是在一系列事件中逐渐显现出来的，从故事一开始她与肖何定计将韩信斩掉，到

害死戚夫人及赵王如意，再到亲自临朝篡夺汉家江山，可以说把她这一代女皇的政治野心、残忍手段都充分地表现了出来。《武王伐纣》也是这种写法，卷上和卷中集中写纣王的无道，卷下转到文王一方，写文王在太公的辅佐下终于大破纣兵，处死了纣王和妲己。像“酒池虿盆”、“炮烙铜柱”、“刳剔孕妇”、“纣王斫胫”、“剖比干之心”以及文王请太公出山，最后推翻殷纣的过程等，是平话里的主要情节，也构成了纣王的罪恶一生。讲史平话里的重点情节，往往也是构造后世历史小说的骨架。《封神演义》在演述纣王罪恶的时候，固然又加入了大量神话成分，但《武王伐纣平话》里上述重要情节都采用了，当然也更为细致了。

历史演义的作者对此种类型的理解是以通俗易懂的语言演绎历史，所以他们在按照历史的写法去写小说，把事件作为情节的最小单位，用一连串的事件组成一段历史或一部大书，是可以理解的。这并不意味着演义的作者轻视人物形象，事实上，任何人都该是活动着的人，历史上的人物似乎更是如此，他们都是在一个个事件中显现出来的。演义作者只有写好历史上曾发生过的事件，他笔下的人物才能立得起来，才能使人感觉到这是具体的、历史的人。《三国演义》真实而生动地再现了三国时期一系列著名战役，这是它取得成功的标志之一。因为三国是个军阀混战的年代，各路英雄都是用武力在塑造自己的英雄形象和业绩，只有写好战争，才有三国人的味道。所以《三国演义》就好像一部形象的战争史，它不但使人看到了三国历史，还使人懂得了战争，甚至还有各种各样的战略战术。罗贯中的聪明之处在于，他懂得只要写好三国时期发生过的一系列战争和其他重大事件，以事带人，那么人物也就在其中了。如果以

人带事，就会把三国历史分割得支离破碎。当然，作者对每一事件中的人物并非平均用力，而是重点写某个人或一个人的某个性格侧面。如官渡之战写得很精彩，这一仗曹操以少胜多，在历史上就是一次很著名的战役，而在《演义》中更是表现曹操的军事才能和性格特征不可缺少的大关目。如写曹操的奸诈虚伪：当时曹军粮食将尽，曹操正为此发愁，敌军袁绍的谋士许攸投奔过来。由于曹操对许攸还难以信任，所以当许攸问到军粮时，曹操便百般掩饰，先是说还有一年的军粮；许攸不信，便又说只有半年；许攸仍不信，又谎称还有三个月的军粮。许攸还是不信："攸笑曰：'世人皆言孟德奸雄，今果然也。'操亦笑曰：'岂不闻兵不厌诈？'遂附耳低言曰：'军中只有此月之粮。'许大声曰：'休瞒我！粮已尽矣！'……操执其手曰：'子远既念旧交而来，愿即有以教我'。"他一而再，再而三地掩盖真情，只是在许攸拿出了证据时，才不得不以实相告。虽然我们没理由指责曹操的这种做法，因为作为军队的主帅，他深知此事关系重大，露出真相便会动摇军心，战争便难以取胜，他必须奉行"兵不厌诈"之策。但是，我们也不能不承认，曹操的奸诈性格在这里被刻画得入木三分。至于他的残忍，也有很多情节作了集中描写。如出于猜忌多疑而将吕伯奢全家杀掉；因报父仇下令攻下徐州，"但得城池，将城中百姓尽行杀戮"，结果"大军所到之处，杀戮人民，发掘坟墓"；为稳军心砍了粮官王垕的头；为防别人暗算故意称梦中爱杀人，并真的杀了一个近侍。总之，他为了保护自己，实现自己既定的目标，不惜一切，不择手段，确是一个"狼心之徒"。罗贯中对诸葛亮的形象倾注了更多的心血，不少重点情节都是围绕他展开的，如三顾茅庐、博望坡出奇兵、赤壁之战、安居平五路、七擒孟获、六出祁山等，正是

这一幅幅色彩绚丽的历史画面，向我们展示了诸葛亮的惊人智慧、绝世才能，以及坚韧不拔的毅力和“鞠躬尽瘁，死而后已”的精神。

三、时间坐标与历史感

历史演义乃是“陈叙百年，概括万事”的作品，其不同于其他类型小说的另一个特点是具有强烈的历史感。所谓历史感，是历史题材作品对读者引起的一种独特的审美感受，是读者在作品影响下对社会、人生问题思考时产生的纵深感和深刻性。历史题材本身为造成历史感提供了有利条件，然而并不是所有的小说家都有能力处理好历史材料，使他的作品产生历史吸引力；弄不好也许会变成“现代化”的历史小说。因为形成历史感的条件不仅在于题材，还有其他多种因素，比如对小说时间的处理技巧。

小说时间是一个非常复杂的问题。美国作家伊利莎白·鲍温说：“时间是小说的一个主要组成部分。我认为时间同故事和人物具有同等重要的价值。凡是我所能想到的真正懂得或者本能地懂得小说技巧的作家，很少有人不对时间因素加以戏剧性的利用的。”① 人们习惯上认为，世界上的事物是依时间先后的次序串连在一起的，所以以叙述故事为主要特征的叙事文学，最初普遍以自然时序作为自己的结构形式，即使是同时发生的事情，也不得不“花开两朵，先表一枝”，把它们转换成先后承续的序列，将本来立体排列的甚至交叉的事件投射到一条时间的

① 《小说家的技巧》。

直线上。所以有人说，叙事的时间是一种线性时间[①]。历史演义作品较突出地反映了叙事文学的这一特点，作者善于运用时间造成历史感。

读者阅读小说，一般来说对时间并不关心，他们关心的是人物与情节，究竟是些什么人，发生了什么事，至于是什么时候发生的，这并不重要。阅读历史小说则不然。因为历史小说有一个特殊的“出身”，它是由正史敷演出来的，故事中的每个人物和事件都与历史（已经过去的时间）相联系，所以读者对时间格外敏感。在宋元讲史艺术里，说书艺人对听众的这种心理显然是很清楚的，所以故事一开始总要把时间先说得清清楚楚。如《前汉书续集》卷上：“昔大汉五年十一月某日，项王自刎而死，年三十一岁。”卷中：“汉十一年三月初一日，驾征陈豨还朝。”《秦并六国》一开始便把七国形成之前的历史，从盘古开天地说起，每一朝的起止年代都叙得清清楚楚，让读者对故事发生的时间背景一目了然。由于中国古代小说自古便与历史有极密切的关系，形成了强烈的尚实传统，所以不仅在讲史里，在其他小说里也能看到清晰的时间标志。翻开宋元小说话本，我们同样可以发现故事的开头总是“话说大宋××年××月……”，以致形成了千篇一律的套式。

历史演义小说作者大都忠实地继承了这个传统，充分利用时间作为造成历史感的手段。首先，他们基本上都遵循着自然时序的叙事原则，强调历史事件发生的时间及先后次序。如《三遂平妖传》第一回：“话说大宋仁宗皇帝朝间，东京开封府汴州花锦也似城池……”《残唐五代史演义传》第二回：“却说

---

① ［法］托多罗夫《叙事作为话语》。

懿宗传至十七代，僖宗即位。……建都于长安，改乾符元年”。不过时间意识更强的还数《三国演义》。如书的开头：

> 后汉桓帝崩，灵帝即位，时年十二岁……至秋九月，中涓曹节、王甫弄权……建宁二年四月十五日，帝会群臣于温德殿中。……建宁四年二月，洛阳地震，省垣皆倒……熹平五年，改为光和，雌鸡化雄；六月朔，黑气十余丈，飞入温德殿中；秋七月，有虹见于玉堂。

开篇伊始就把读者的视线推向遥远的后汉王朝，继之又以连续不断的时间点勾画出从桓帝崩至张角起义这段特定历史的轨迹。全书的总体结构亦是由一个又一个的历史事件组合而成。当然，历史感的真正内涵并不仅仅指一个个时间点按先后次序排列的现象，而是指在这种时间的流逝中，人们可以看到这个与那个事件之间的因果关系，探索到人类社会不断发展的某些规律。我们既可以顺着作家排列好的时间线从头至尾把握历史的进程，也可以回溯到某个历史的纵深处，引起人们对人类历史的深刻反思。

作者除了在每次事件前都注明具体时间外，还常常在事件进行中插入对时间的说明。如《三国演义》中的“董卓议立陈留王”，写宦官诛杀何进，袁绍兄弟又攻入宫中杀戮宦官，年少的灵帝和陈留王逃至荒野，“帝与陈留王亦未知虚实，不敢高声，二王伏于河边乱草之内。此是中平六年八月二十四日。城中诛杀宦官，二帝夜卧荒草，军马四散去赶，不知帝之所在。”在一段描写中突然插人准确无误的年月日说明，这是《三国演义》独有的写法，也是造成强烈历史感的原因之一。按照现代小说观

念，描写是优于叙述的叙事技巧，描写容易“展现”现实生活的图景，给读者以身临其境的感觉。但中国古代小说，尤其是历史小说恰恰相反，作者并不希望读者进入故事的场面中去；如读者忘我地进入故事，作者则采取疏离技巧，将读者与故事分隔开来。二帝夜卧荒草的情节，有人物、环境，既写景，又写情，可视为一种简单的描写。作者偏偏以说书人的身份介入情节，赫然标明“中平六年八月二十四日”这一准确的历史日期，把描写的场面从“此时此地”的读者面前推向那个遥远的年代。读者会随之意识到，这只是历史上的事情。疏离效果使读者不致忘情于故事情节之中，只能站在故事之外，以冷静的理性头脑，对历史上的人和事，作出准确的判断和评价，这也正是小说历史感的内涵之一。

虽说历史演义的作者是按照自然的时序叙事，其实也不过是相对而言。因为在有些情况下，严格按照自然时序实际上是办不到的，作者必须超越时间的限制，才能取得充分的叙事自由。在现实生活中，几个事件可以同时发生，而以线性时间叙事的小说，并不能在严格意义上反映出现实的真貌；也就是说，小说中的叙事时间也只能是对自然时间的歪曲。小说作者虽然力图以严格的时间先后顺序排列事件，但面对同时发生的事件，也不得不“花开两朵，先表一枝”。这句古代小说中常见的套语，实际上是小说家处理自然时间与叙事时间之间矛盾的一种有效方法。仍以《三国演义》为例。卷六“孙权领众据江东”写建安五年，孙策金疮迸裂而亡，孙权接事江东。之后，以十七则的篇幅叙述官渡之战（建安五年十月）、仓亭破袁绍、刘备败走荆州（建安七年）、水淹冀州（建安八年冬）、攻辽东（建安十一年秋）、襄阳会（建安十二年冬）、三顾茅庐（建安十二年冬

十二月)，连续叙述了七年中的历史事件。前六年(建安五年——十一年)以曹操作为主要叙述对象，最后一年则着重写刘备，而日益崛起的孙权方面，完全没有着笔。对于曹操、刘备来说，叙事时间已到建安十二年；对孙权来说，却仍然停留在建安五年。显然，小说的叙事时间与自然时间发生了错位。于是，作者不得不在“孙权跨江破黄祖”一节里，将时间的指针倒转至建安五年，补充叙述孙策死后东吴方面的历史事件：建安五年广纳贤士，得数十名文武之才；七年，孙权拒遣子入朝为官；建安八年，权西伐黄祖；建安九年，孙权弟孙翊被杀；建安十二年冬，权母病逝。东吴方面七年的历史只用了半则的篇幅，大大少于对曹操、刘备的叙述。但从建安十三年开始，孙权方面又成了作者叙述的重点，并且逐渐转向对刘备的叙述。因此可知，要把立体时间化为线性时间，略去大部分生活内容是必然的。情节单一的作品，可以严格遵循自然时序(似乎只有在短篇中才能行得通)；多线索同时进行的作品，补叙应该是必不可少的。

第四节　英雄传奇

在演讲历史题材的长篇小说中，有一类是以讲述古代英雄业绩为主的，它不像历史演义那样以一个朝代的历史为叙事线索，而是围绕一个人的一生经历展示他的种种传奇行为。这一类作品的主人公最早都是历史人物，所以有人把它们归入历史

小说[1]。但后来主人公渐渐由历史人物转向现实生活中的人，他们同样具有智慧的头脑、高尚的道德和勇武的行为，同样令读者肃然起敬，顿生崇拜之心。这样，若再归入历史小说，似有不妥，故另称之为英雄传奇小说。

一、重在人物形象的塑造

宋元说话中有“铁骑儿”一科，是讲“士马金鼓之事”[2]，而讲史则是“讲说前代书史文传兴废争战之事”[3]，所以二者是有差别的。虽然都写到了战争，但讲史是写历史上的战争，或说是以战争写历史；而“铁骑儿”则是用战争写人，表现战争中的英雄。“铁骑儿”原本是个人物名词，是指故事中跃马挥戈征战沙场的英雄人物，后来借代为这类故事题材的名目。这与讲述烟粉故事的便称“烟粉”、讲述神仙故事的径称“神仙”，道理是一样的。“铁骑儿”在宋元民间艺术中已发展为独立的一科，不但在说话艺术中有，在傀儡戏中亦被搬演，所以此类题材是颇受欢迎的。关于“铁骑儿”与讲史的区别，我们在前面有关宋元说话四家数的内容中已有论述，实际上，二者的差异也遗传给了它们的后代——英雄传奇和历史演义，造成后二者在题材、技法和风格上的诸多不同。

英雄传奇小说以《水浒传》作为代表。在传统研究中，不少人将《水浒传》归入历史小说，不能说没有道理，但从严格的类型学的意义上说，它与《三国演义》一类的历史小说是有

---

① 见鲁迅《中国小说史略》、北大中文系《中国小说史》等。
② 《都城纪胜》。
③ 《都城纪胜》。

明显不同的，归入英雄传奇更为确当。二者最明显的不同，用一句简单的话来说，《三国》重在写事，《水浒》重在写人。所谓“重在写事”，是指《三国》一类演义小说是用一个个历史事件勾画某一历史时期的全貌，虽然它也写人，但写人是为写事服务的；所谓“重在写人”，是说《水浒》一类英雄传奇小说笔墨主要用在人物性格、人物命运的刻画上，虽然也写事，但写事是为写人服务的。郑振铎先生曾经有过这样一段议论：

> 因为讲史或演义，只是据史而写，不容易凭了作者的想象而骋驰着；又其时代也受着历史的牵制，往往少者四五十年，多者近三五百年，其事实也多者千百宗，少者也有百十宗；作者实难于收罗，苦于布置，更难于件件细写；而其人物也往往为历史所拘束，不易捏造，更不易尽量的描写着……至于英雄传奇则不然，人物可真可幻，事迹若虚若实，年代也完全可不受历史的拘束，如此，作者的情思可以四顾无碍，逞所欲写，材料也可以随心所造，多少不拘。作者很容易见长，读者也更易感到趣味。[①]

将《三国》《水浒》加以对照，确实如此。历史演义要据史敷演，虽然在次要问题或细节上有虚构的权利，但基本事实和人物却不能太“出格”，否则难免招来失实之讥。英雄传奇虽然也许有历史的影子，但基本是虚构的，因此作者发挥想象才能的机会就大得多。《水浒传》中写到的梁山起义和宋江等少数人物，确实见于历史记载，但本来是极简略的，如果按照《三国演义》那

① 《插图本中国文学史》。

样的写法，根本不足以构成一部百万言的大书。换一句话说，《三国演义》可以遵循据史敷演的原则，而《水浒传》则无史可据，这就决定了它的作者必须使用不同于演义小说的创作方法。好在水浒故事在宋元说书和戏曲中已有丰厚的积累，为《水浒传》的最后成书提供了便利。《醉翁谈录》里记载的几则水浒故事：《石头孙立》、《戴嗣宗》、《青面兽》、《花和尚》、《武行者》，虽然分属于公案、朴刀、杆棒，但它们都有一个共同点：即都是以写人为主的，与史书中的纪传和唐代传奇的写法相类，这由它们的题目上是可以明显看出来的，尽管这几则单篇故事都早已散轶不见。元杂剧里有二十多出水浒戏，也大多不存，但从存目上看，多是表现单个人物，为某一人立传的，如《黑旋风双献功》、《同乐院燕青博鱼》、《豹子和尚自还俗》、《李逵负荆》等，主人公显然只有一个。尤其是写李逵的戏很多，仅高文秀一人就编了八种。如此集中笔墨写一个人，围绕他编织一系列故事，从不同侧面塑造其性格，自然会使他的形象变得愈来愈丰满。当然不止李逵，《水浒传》中的其他人物如武松、林冲、鲁达等，也都是极好的说书戏曲题材，有关他们的故事想必也很多，只是大多没有传下来罢了。这些人物虽然也许有生活原型，但肯定不是什么了不起的历史人物，所以在史书上找不到他们的名字，看来他们主要还是民间传闻或书会才人虚构的产物。但也正因为如此，他们都饱含着生活的气息，比《三国》中的肃穆的“神像”们更让人觉得有现实感。

既然《水浒传》中发生的一切并没有多少历史根据，所以施耐庵创作的目的首先就不是真实地反映历史，不是为某些历史人物树碑立传，而是要塑造一批绿林好汉的形象。还是李卓吾说得好：“施、罗二公身在元，心在宋；虽生元日，实愤宋事。”

作者不过是不满于现实，又不便直说，便捕捉一些历史的影子，借着曾经发生过的宋江起义，表达自己的想法。因为创作目的不同，便导致在表现手法上也有很大差别。大部分研究者都注意到《水浒传》在情节结构上有一个突出特点，就是它的主要部分"是由若干单个英雄人物的传记衔接起来的。鲁达、林冲、杨志、武松等人的传记，都比较完整而且自成体系……每个传记本身的结构都相当严密，虽然是单线发展，却极尽纵横捭阖、波浪起伏之能事。"[①] 事实确是这样。如武松的故事就整整占了十回（从第二十三回至第三十二回），鲁智深占了六回（从第三回至第八回），林冲占了六回（从第七回至第十二回），其他如宋江、杨志等，也都有独立的篇章。金圣叹说"《水浒传》一个人出来，分明便是一篇列传。"指的就是这种情况。他在评点《水浒传》时，常常提醒读者"此回方写过史进英雄，接手便写鲁达英雄"，"此回完武松，入宋江""下回将入宋江传也"等等，正是看出《水浒》写人物乃是集中几回笔墨全力来写，写完一人再写另一人，也就是"一人有一人之传"，一传与一传相接。作者既无正史可据，他要塑造出水浒英雄的群像来，只有把早在说书戏曲中已独立成篇的水浒故事联缀起来，再加以必要的穿插融会，使其尽可能成为一个有机整体。当然这个工作也许不见得始于施耐庵，因为在《宣和遗事》中就已出现三十六人聚义梁山的情节，说明宋元时就已经有人做了这种联缀的工作，散乱而并无联系的单个故事被人以梁山聚义的线索贯穿起来。元杂剧中的几种水浒戏虽都是集中写某个人，而且又出于不同杂剧作家之手，但都有梁山聚义的情节，说明他们都在遵循着

① 北大中文系《中国小说史》。

某个已较定型的故事框架，在此框架内对主要人物进行更深入的性格塑造。如李逵的疾恶如仇的性格就是在杂剧的李逵戏中完成的，《水浒传》不过是继承了李逵戏的成果。以“列传”的形式写人物有自己的优点，由于笔墨集中，情节线索较为连贯，人物性格的发展轨迹清晰可见，形象较为完整。以林冲为例，他在第七回出场时是朝廷命官，八十万禁军教头。满意的职业和地位，温暖和睦的小康之家，使得生活平静而祥和，而他的性格也没闪出耀人的火花。但变故打破了他的宁静生活，也把他的性格推向了发展。初受高衙内欺侮，他抱着忍辱负重、委屈求全的态度。但高衙内并没有放过他，又依仗高俅设下宝刀计，将他发配沧州，并买通公人，要在路上结果了他。即使到了此时，他依然没想到反抗，不但阻止鲁智深杀掉薛霸、董超，而且还卑微地希望自己能“挣扎得回来”。直到风雪山神庙，火烧草料场时，他才彻底认清了对手非要将他置之死地的险恶用心，才明白忍让绝不会换来安宁，终于在血的搏斗中战胜了自我性格中的懦弱因素，奋然而起，手刃了仇人，走上了反抗的道路。其他人物也都是在自己的“传”中展示了性格发展的全过程，共同演出了“官逼民反”、“逼上梁山”的历史话剧。

《水浒传》之外的其他英雄传奇作品，也都有与《水浒传》相类似的特点，即抓住一点历史的影子便大加虚构，塑造自己心目中的英雄形象。其中有不少是与反抗外族入侵的民族斗争联系在一起的。如写杨家将的《杨家府世代忠勇通俗演义》和《北宋志传》，以及写岳飞的《新刊大宋中兴通俗演义》，就很有代表性。杨家将中的杨业、杨延昭虽然确系北宋的抗辽将领，但小说中写的他们及整个家族的动人事迹，却是史上没有记载的，全是出于民间虚构。早在南宋时期，就有话本《杨令公》和

《五郎为僧》；元杂剧中又有多种杨家将题材的剧目，如《清风府》、《孟良盗骨》、《破天阵》等，从不同侧面塑造了几代杨家将的英雄形象，并使故事情节逐渐定型。《杨家府演义》就是在此基础上创作而成的。民间流传岳飞事迹也从南宋就开始了，说唱戏曲等多种艺术都曾搬演过这个题材，元杂剧中也有多出岳飞戏，《大宋中兴演义》即据此又参以少量正史材料而成。这两种故事的题材也像《水浒传》一样，有一个长期累积的过程，故事中的英雄形象经过不同的民间艺人的加工充实，事迹愈来愈丰富，这为文人进一步加工整理成一部长篇小说创造了良好条件，实际上他们只要将诸多故事加以有机组合，一个个传奇式的片断就会构成一个完整的英雄形象。

二、现实性与民族英雄主义

如果说据史而演义的历史小说的创作目的之一，是文人作家对历史的一种反思的话，那么英雄传奇小说则更多地表现了作家对现实的思考。《三国演义》所反映的历史是那样遥远，三国人物是那样完美而高大，令读者有可望而不可及的感觉。但《水浒》式的英雄传奇则不同了，它给人一种亲切的现实感。书中的人物既浸润着传统的道德，也充溢着生活的气息。这与题材和创作方式的不同有关。历史小说处处受到史实的制约，他不可能对笔下的人物涂上太多的个人色彩，他得尽可能按照历史的本来面目去塑造古典英雄；英雄传奇则因多出自民间虚构，也为文人作家留下了更多的表现自我的空间，所以人物不可避免地带着现实的或理想的色彩。与历史小说相比，英雄传奇虽然也反映出某些历史的痕迹，但一般属于“近距离”的历史，相

对来说其现实感更具必然性。《水浒》中的故事发生在北宋末年，而在南宋的说话和元代的杂剧中就有反映，速度是很快的。岳飞故事写的是北宋末南宋初的事，而南宋时就有王六大夫“敷演《复华篇》及《中兴名将传》，听者纷纷”[①]，简直就是在演述“当代题材”。这种趋势愈到后来愈明显，终于演化为时事小说。像万历年间出现的反映明代民族斗争的《于少保萃忠全传》，以及同时的无名氏《皇明开运英武传》，描写朱元璋开国功勋，都渐渐由历史中走出来，向当代化发展。

中国古代小说的作者，向来是以宣扬传统道德为己任的，忠孝节义几乎成为每部小说塑造人物形象的道德标准，历史小说是如此，英雄传奇小说更是如此。作家用自己的笔歌颂正义和勇敢，宣扬崇高的英雄主义，鄙视懦弱和邪恶。比如义这一古老的美德，曾经是《三国》中刘关张三兄弟的精神支柱，在《水浒》中同样受到作者的讴歌。鲁智深三拳打死镇关西，惩罚强抢民女的周通，杀死为非作歹的丘小乙、崔道人，大闹野猪林等情节，充分展示了他疾恶如仇、见义勇为的豪爽性格。宋江之受人爱戴，最初也是由于义的好名声，“平生只好结识江湖上好汉，但有人来投奔他的，若高若低，无有不纳……如常散施棺材药饵，济人贫苦，赒人之急，扶人之困，以此山东、河北闻名，都称他做‘及时雨’”。见义勇为、济贫扶困，这样的义都还显示着较为原始、质朴的道德色彩。李逵的义除了有与此相同的一面，更主要的则是与对封建官府的强烈仇恨和不屈不挠的反抗精神紧紧连在一起的，所以具有更高的道德意义和认识价值。李逵性格最感人的地方并不在他的纯真、浑厚，而

① 《梦粱录》。

在于他能自觉地把自己融汇于伟大的梁山事业中，而且自然而然地把自己的行动和整个梁山集体的行动看成义。在李逵看来，江州劫法场是义，上梁山与官兵对抗也是为了义，维护梁山利益反对招安也是义。他不断高呼“造反”，嚷着“杀去东京，夺了鸟位”，矛头直指最高统治者，更是天经地义的大义之举。当有人损害梁山利益，破坏义的时候，李逵是个义不容辞的维护者。他误信宋江抢了刘太公的女儿，于是“气做一团”，“拿了斧，抢上堂来”，要杀掉宋江。他不能容忍这种无义之举发生在梁山泊。他极力反对招安，扯诏书，斥御使，谤徽宗，更是为了保卫梁山的正义事业不遭断送。同样标榜义，刘关张是为了实现“上报国家，下安黎庶”，恢复汉室的理想；而李逵则是为了自己的农民兄弟，处处要与统治者做死对头。这种差别在一个侧面表现了历史演义与英雄传奇人物性格的不同。

由于大部分英雄传奇小说把反映民族斗争作为一个重要主题，所以作品在表现忠孝节义等传统道德的同时，更注重了对民族英雄主义的弘扬。宋代开始，外族对中原的不断入侵，不但使中央政权一度偏安于江南的一隅，而且最终导致宋王朝的灭亡，中原地区被异族统治了近百年。民族斗争和民族压迫的加剧是产生英雄传奇小说的重要原因之一，杨家将和岳飞的故事系列就是这一斗争产物。鲁迅说：“宋代外敌凭陵，国政弛废，转思草泽，盖亦人情。”[①] 作家不忘民族的耻辱，不满于封建政权在外敌入侵时的软弱无能，极力塑造出高大完美的民族英雄，热情讴歌他们的悲壮行为。像《北宋志传》中的杨家将，就是这样一个英雄的群体。老将杨业，骁勇善战，智勇双全，救援

① 《中国小说史略》。

遂城一仗，大败辽兵，连契丹的肖太后都发出这样的感叹："久闻此老号杨无敌，名不虚传矣。"在陈家谷口的战斗中，由于奸臣潘仁美的陷害，他身陷敌阵，血染战袍，在格杀数十人之后碰碑而亡，壮烈殉国。杨业死后，他的儿孙辈乃至全家的女性，前仆后继地冲上对敌斗争的最前线。其中最动人的是杨门的众女将，她们继承了父兄、丈夫的遗愿，为保卫中原而走出深闺，奔赴战场。穆桂英"生有勇力，箭艺极精"，使起刀来百发百中，连武艺高强的杨六郎、杨宗保都不是她的对手，这是个闪烁着爱国主义光辉的巾帼英雄形象。这些民族英雄的事迹虽然在史书上也有少量记载，但大部分是在民间艺术中虚构而成的，是民族感情的产物。无论是在民族危亡的紧急关头，还是在吞下民族耻辱的苦果之后，人民都热切地希望有这样的英雄人物出现，力挽狂澜，救人民于水火。因此，英雄传奇小说中的主人公，一般都被夸张美化得完美无缺，几乎全是勇武绝伦，智勇双全，近乎神化；而且他们往往同时又是道德高人。比如小说在表现昂扬的爱国主义、英雄主义的同时，又常常与忠君思想紧紧联系在一起，这在岳飞故事里表现得极为充分。他自幼见胡骑横行，便立誓要名垂青史，让岳母在背上刺了"精忠报国"四个字。其中的"忠"，很自然地就是忠于朝廷；而他的"报国"也是在忠于最高统治者的前提下做的。他为驱逐外敌而浴血奋战，却一次次地被罢官，可他忍辱负重并无怨言；他率兵打败了敌人，却并未得到朝廷的真正信任，反被奸臣秦桧借朝廷之名害死。他热爱国家，也忠于朝廷；他在抗击外敌的同时，也镇压农民起义，在他看来，这两者是统一的。当两者发生矛盾的时候，他宁愿选择后者。事实上，这正是造成他悲剧结局的原因之一。杨家将也是如此。杨业在身陷敌围，被创数

十处的情况下欲以身殉国，死前还在祝愿“太宗善保龙体”，有意识地选择李陵碑为“报主之所”，突出表现了他对朝廷的忠诚是何等之深！因此可以说，杨业既是为国而死，也是为“主”而死。这使人很容易想起宋江的一句“名言”，他说“宁可朝廷负我，我忠心不负朝廷。”他整日想着“归顺朝廷”，最后终于喝下了自己酿就的苦酒，被奸臣们的“御酒”毒死。就连李逵这样一个终生疾恶如仇的义士，在喝了宋江送给他的药酒后，也垂泪道：“罢，罢，罢！生时伏侍哥哥，死了也只是哥哥部下一个鬼。”做了义的殉葬品。因此，在我们审视英雄传奇小说中的人物性格时，常常会发现对民族的挚爱和对君王的愚忠紧紧地交织在一起，英雄和忠臣合于一体。

三、传奇色彩

我们之所以把这类小说称为“英雄传奇”，在于它们不但塑造了一批古代英雄的群像，还在艺术上表现出强烈的传奇色彩。英雄传奇既多虚构，而且其人物又是理想化了的英雄，所以免不了要用夸大的笔法，为他们的行为涂上一层怪异的、超常的或神奇的色调。自古以来崇拜英雄的思想，不断地造就着人们自己心目中的英雄。如果说在神话传说中这种“创造”还是无意识的话，那么在小说中则完全是一种自觉的清醒的行为。其实不仅限于英雄传奇小说，“谨按史书”的历史演义又何尝不是如此呢？在那些开国皇帝的故事里，千篇一律的神奇出身，显然都是人们的“创造”，或许还是统治者自己的“创造”。诸葛亮、刘关张这些人们心目中的历史伟人，不也在长时间的流传过程中就加入了神奇的成分了吗？诸葛亮的神机妙算，乃至能

呼风唤雨的超人本领，肯定不是历史上的真实情况，而是人们崇拜与神化的结果。《水浒传》中的人物，属于历史真实人物的很少，这就使民间对他们的虚构和夸大变得更方便和更有随意性。宋江虽是历史人物，却有九天玄女授天书的情节，以示梁山好汉也还是有来头的，与“天意”也有某种关系。而全书开首的洪太尉误走妖魔，则把梁山一百零八位英雄全部纳人妖的范围之中。“神”也好，“妖”也好，在人们看来，那些叱咤一时的江湖豪杰、绿林好汉或者历史伟人，都是异乎常人的，各有一段不平凡的经历。听众们乐于接受这些东西，说书艺人自然也要在这方面下些功夫。文人作家继承了这个传统，根据题材的不同进行了相应的处理。比如罗贯中虽然也并不反对传奇性，但当情节过于离奇而影响到历史真实的时候，他是不予采用的。《三国志平话》的开头原有一个托梦的故事，把三国鼎立的历史说成是前世因缘，是汉初韩信、彭越、英布冤案的结果，把三国历史纳入非历史的因果报应和轮回观念之中。这样的情节虽能慰藉听众，取快一时，却为罗贯中所不取。但英雄传奇小说的作者就没有这样的拘束，他们可以随心所欲地编造情节而不会受到谁的指责。

表现传奇性有多种方法，比较常见的是夸张描写作品人物的非人本领和非凡行为。武松景阳冈打虎，鲁智深倒拔垂杨柳，都具有传奇色彩，因为这是常人做不到的。景阳冈上的大虫已伤害多人，而武松又正是酒后上冈，按常理是难逃厄运的。但结果出人意料，武松不仅胜利过冈，得了打虎英雄的美名，传名四方，而且得了一官半职。尤其是作者对打虎场面的描写，险象环生，扣人心弦，强烈渲染了武松的勇武，确实具有浓厚的传奇性。《残唐五代史演义传》中也有一段打虎的情节，因描写

不细致，所以传奇性不甚强。施耐庵可能看中了这一情节，借过来进一步加工整理，突出了惊险场面的描写和气氛的渲染，所以武松的神勇和整个情节的传奇性都加强了。人与自然的较量在古代小说中是罕有表现的，而且人又成了胜利者，这本身就很吸引人，对于表现人的勇和力，要比两人对阵以决输赢强多了。花和尚倒拔垂杨柳也有这样的效果，结果把周围的泼皮们看得呆了，只好老老实实地俯首称臣。杨家将故事中的穆桂英，作为一个封建时代的女性，她具有迥异于常人的性格。她不但武艺超群，连杨门的诸多男将都斗不过她，而且性格开朗泼辣，竟然敢于主动向手下败将杨宗保提亲。在几次战斗中，她都冲锋陷阵，所向披靡；直到晚年，她仍然加入十二寡妇征西的队伍，英勇不减当年。在女子无才便是德的时代，这样一个智勇双全、英勇豪迈的女性形象，无疑是人们理想中的巾帼英雄，她的种种传奇经历，为人们所津津乐道。隋唐故事里的花木兰，取材于《木兰诗》和民间传说，女扮男装，替父从军。在多年的军旅生涯中，她勇敢杀敌，出生入死，她的秘密竟一直没让人发现。回家后，她重为女妆，不料曷娑那可汗要招她入宫，木兰竟到父坟上自刎而死。另外如秦琼、牛皋、程咬金等，都是脍炙人口的传奇人物。他们的共同特点是有不同于常人的素质，所以才做出惊天动地的伟绩，长留天地之间。

英雄传奇小说还常为主人公编造一个不平常的出身，尤其是帝王或异人，这也是制造传奇色彩的方法之一。其实这不仅是一种小说手法，在经史中也常见，它是与“君权神授”的观念紧紧联系在一起的。在现实中，显然这是一种有意识的欺骗，但在小说的虚构环境里，倒有某种传奇效果，具有一定的审美作用。如李渊、李世民父子在说唐系统的小说便被写成“顺天

意，应人心”的“真命天子”。隋炀帝曾梦见李世民足踏琼花之上，手托日月，所以过继他为子，并立为王。后来世民果然称帝。《英烈传》既写了朱元璋的微贱出身，又说他是“玉皇的金童”托生的“真命天子”，连辅佐他的诸多将领也被写成玉皇大帝特意遣下的星宿。在战斗中只要朱元璋遇到危难，便有神人出现，帮他解决难题。而对于帝王之外的其他异人，作者根据自己的褒贬态度，为他们编造不同的出身。如《残唐五代史演义传》写起义领袖黄巢的出身："却说曹州冤句县赤墙村，一人姓黄名宗旦，世为盐商。娶妻田氏回家，途从巢林经过，见小儿席地而坐，身穿黄衣，叫田氏为娘，化一道黄气冲人田氏怀中。田氏归即有孕，怀胎二十五个月，一日诞下，形容怪异，身长二尺，眉横一字，牙排二齿，鼻生三窍，左臂生肉膝蛇一条，右臂生肉隋球一个，背上有八卦，胸前有七星。”简直写成了一个怪物！《说岳全传》一开始便把金兵入侵中原归罪于宋徽宗，说是因为他“不敬天地，戏写表文”，惹恼了玉皇大帝，于是命赤须龙下界，降生为金兀术，搅乱宋室江山；如来佛恐赤须龙无人降服，便遣大鹏鸟下凡，变成岳飞，“保全宋室江山，以满一十八帝年数”。而秦桧、秦妻、万俟卨也分别是蛟精、女土蝠、铁背虬龙下界托生的。这样的安排似乎已经超出渲染传奇性的用意，几乎是在向神魔小说演化了。

第五节 神 魔

一、与历史的合流

神魔小说是古代长篇小说的重要组成部分，以《西游记》为代表，其他尚有《封神演义》、《三遂平妖传》、《西游补》等，约有二十余部。关于神魔小说的产生，鲁迅先生认为是受了当时宗教方士的影响。明代成化时，佛、道并盛，还有人以方技杂流而得官，“因之妖妄之说日盛，而影响及于文章”①。不过这只能说是近因。其实讲神魔灵异题材的文学作品自古就没有断过，历史悠久，积累十分丰富。不说远古的神话传说，也不说六朝的志怪，单说唐传奇和宋元讲话中的此类故事，就足以令人目炫。像《游仙窟》、《周秦纪行》、《柳毅》等，都是叙书生的艳遇，女主人公皆为神仙，而愿意与凡夫俗子结成夫妇。这些当然都是想象之词，易幻想的文人们在现实中不能得到如意的爱情，便开动脑筋，虚构出美丽的幻影以自慰。而具深刻哲理性的《枕中记》、《南柯太守传》虽非单讲艳遇，也还是得高官、骑肥马，大大风光了一回才觉悟过来的，实质上还是一种“自慰”。当然唐传奇的神怪题材不见得全是文人的创作，也有可能是根据以前的志怪故事整理改编而成的，纯粹是为了娱人，不

① 《中国小说史略》。

见得都有深意。

普通民众对神异故事的喜爱并不亚于文人，这从宋元说话艺术的科目中可以看出来。《都城纪胜》、《梦粱录》等几处记载都有“灵怪”，是含在小说之内的；《醉翁谈录》记的八种科目中，有三种与后来的神魔小说有关：灵怪、妖术、神仙。烟粉是叙人鬼恋爱的，实际上也与神魔小说有联系。这样看，小说中有一半的题材是神鬼妖异，可见它对下层社会的吸引力之大。

神魔妖异题材虽然完全出于虚构，但为具有“真实感”，在流传过程中渐渐与历史上的真人真事挂起钩来，虚与实混杂在一起，令人真假莫辨。最明显的莫过于张文成《游仙窟》，自称遇见五娘、十嫂是亲自经历过的。在《醉翁谈录》列为“灵怪”的《杨元子》，主人公杨元素就是历史真实人物，《宋史》有传①。著名的姜子牙也本是历史真人。其实只要回溯一下先民的历史，那些最早的所谓“历史”，尽管有的已被载入正史，实际上不过是经过了神化的虚构产品。历史与神话的关系有两种表现形式，一是历史被神化，这主要发生在人类的早期，是无意识的；二是神化的东西总要与某些历史上的人物拉上关系，或者说是抓住历史的影子借题发挥，讲自己的神话故事，这在小说中是常见的。有时两种形式并不易分辨，历史上的真人忽然间成了神魔小说的主角，这究竟是历史的神化，还是神话捕捉到历史以作为一件支撑物呢？确实不易分得清。

不管怎么说，神话的确与历史走到了一起，并且融合为一体。几部神魔小说《西游记》、《封神演义》、《三遂平妖传》等，都是由历史人物引发出来的，最早这样做的是《平妖传》。这部

① 胡士莹《话本小说概论》第八章。

书署名为罗贯中著，大约出现于明初，书中的主要人物是宋代起义首领贝州王则，《宋史》中有载，云："王则者本涿州人，岁饥，流至恩州，庆历七年僭号东平郡王，改元得圣，六十六日而平。"[1] 还说他造反以后曾抢良家妇女为妻，女不从，自缢而死。当时的一个名叫张寅的尚书屯田员外郎曾作《赵女诗》，颂扬此女的贞烈。封建统治者们的正史记载造反的起义首领，自然不会说什么好话，不过也只说他是强盗，并没有把他说成是妖魔鬼怪。但到了小说里就不同了。《醉翁谈录》所载的书目"妖术"类里已有了《贝州王则》，可知王则起义的事迹不但很快进入了说书艺术，而且一开始就被人神魔化了。罗贯中的《平妖传》肯定要借用《贝州王则》的材料，否则不可能也与宋元说书一样把一次真实的造反行为都写成妖异故事。《平妖传》一开头就把读者引入一个奇奇怪怪的氛围之中——一个身份不明的人给了张员外一幅画，上面画着一个美人。怪的是，当夜深人静的时候，美人便会从画上走下来，陪张员外喝茶。结果张夫人发现了这一秘密，后果可想而知。又怪的是，烧成灰的美人画扑入夫人口里，竟就此怀起孕来，生下一个女儿，叫做永儿。她的前世是狐狸精，颇有变化的法术。后在狐仙圣姑姑的指点下，到贝州与王则结成夫妻，共谋大事。王则也被写成是趣修罗中多欲魔王转劫，前劫是武则天。其他人物如左黜、蛋子和尚、张鸾等，无不出身神奇，皆有呼风唤雨、驱神役鬼之能。历史在小说家手里变得如此虚幻和神奇，原因在哪里呢？很显然，小说家只不过充当了统治者的帮凶，他在力图说明，任何违犯封建正常秩序的作乱行为都是不符合天意的，因此注定

---

[1] 《明镐传》

是要失败的。

让我们再来看一下《西游记》和《封神演义》。当人间与神界的界线一旦被打破，后来者所做的便会越来越大胆，就像人世与神魔本来就没有什么界线一样。在《西游记》和《封神演义》里，主要环境都已变成神魔的，人世间的生活已经退居次要地位。唐僧是历史上的真人，取经也是实有其事。《大唐西域记》和《大唐慈恩寺三藏法师传》记下了这次取经的经过和沿途的见闻。取经的道路千难万险，所见所闻必有异于常者，三藏法师在口述时自觉不自觉地运用了夸张手法，他的徒弟在记录时也免不了添枝加叶，这就使两部取经的"实录"本身已经存在非历史的因素；而且由于题材的特殊，也为后人进一步虚构和神化留下了缺口。到宋元时期，唐僧取经故事是归说经系统的，讲说僧人为了宗教宣传，在这种题材上肯定要大动手脚；说书艺人对这种很能吸引听众的神奇故事当然也不会放过。推波助澜的结果，使取经故事离人世愈来愈远，离神魔愈来愈近。在《大唐三藏取经诗话》里，已经充斥着大量的神话传说，猴行者神通广大，降服恶魔，助唐僧取经成功。而在元代杂剧中，取经故事中的几个人物，都已彻底地神化，故事情节也完全变成神魔间的争斗，很少人世间事了。吴承恩在此基础上写成《西游记》，并赋予它进步的主题，用生动的形象和象征的手法，歌颂了正义、勇敢和百折不挠的精神。《西游记》也有宗教的寓意，上天有仙佛菩萨诸神，下界有各种妖魅精怪作孽，诸神要保护下界众生，便与诸魔展开争斗。其结果自然是神胜了，仍然是宇宙的主宰；魔败了，只好投在神的门下作顺民。神魔的对立，象征着善与恶、正义与非正义的对立，只是它并没有像《平妖传》那样浅薄地将神具体比附为统治者，魔便是造反者。

《封神演义》依托的是伐纣故事。历史上纣王功过俱有，他在平定东夷，传播中原文化方面的功劳是受到史家肯定的。但民间评价人物往往不懂得“一分为二”，看反面的东西多，只要一个人有过恶行，那么他的善行便容易被忽略。民间是把纣王当作一个无恶不作的暴君看待的，《武王伐纣平话》里已经把纣王写成暴君的典型，并且把妲己说成是九尾金毛狐所变，来葬送殷商的天下。虽然有少量神话成分，但基本上还称得上是讲史话本。但至《封神演义》则性质大变，历史突变为神魔，人间朝代的更替实际上成了宗教之间的较量。虽然同是神仙道人之流，都是三教祖师鸿钧老祖的门徒，但阐教顺天意而支持周，是为神；截教违背天意而助纣，便是魔。结果是周胜利了，商灭亡了，也就等于阐教战胜了截教，正义战胜了邪恶。《封神演义》将神魔与人世合为一体，最终还是用神魔的正邪象征人间的善恶。历史在发展前进，朝代不断兴衰更替，其内在原因是什么呢？用善恶正邪来解释，是常用的办法，但有时则不见得能解释通，“善恶有报”有时也不是那么灵验。在无可奈何的时候，人们只好用看不见摸不着的天意来解释。而对于小说家来说，要形象地解释天意对人世的主宰权和影响力，以神魔参予人世间的争斗乃至完全代替他们去实现天意，无疑是最好的方法。久而久之，便形成了一个大体固定的套式，即历史上的胜利者总是有神相助的，所以必胜无疑；失败者则有魔助其作恶，自然邪不压正，一定要败的。《三宝太监西洋记》写的是郑和出使外国的故事。历史上的郑和，奉朝廷之命，在三十多年的时间里，七下西洋，传播了中华文明，加强了中外间的相互了解，是很有意义的。但在作者罗懋登的笔下，却变成了郑和在碧峰长老和张天师的协助下，擒妖伏怪，使爪哇、金眼、银眼等国

宾服，归顺了明朝，每年纳贡献宝。很明显，这是夜郎自大式的以大明为中心的观念的反映。在古代中国的对外关系中，中国曾经是个极富侵略性的国家，周边的不少小国曾置于中国的控制之下。统治者自然不会认为这是非正义的行为，反而美名其曰“征东”、“征南”云云，小说家也不过充当了他们的宣传工具而已。郑振铎认为此书的产生“与当时的环境有关系，因为郑和之在明代，名声赫然，为世人所乐道；而嘉靖以后，东南方面，倭寇猖獗，民间伤今之弱，于是便感昔之盛，做了这一部书。”[①]也就是说，它仅仅是民众的主观愿望，即便如此，书中的构想也还是站在以中原为中心的立场上的。

二、现实的批判精神

神魔小说除了用天意对历史的发展作形而上学的解释外，也充满着现实的批判精神。我们在前文说神魔小说只不过抓住了一点“历史的影子”，就是指作品的旨意主要还是针对现实的。郑振铎先生对《三宝太监西洋记》的解释，其实也正包含着这层意思。所谓“感昔之盛”，正是为了“伤今之弱”，是不满于现实。小说家表现历史题材，大多是因为现实的原因，最终也是为了达到现实的目的。否则，他们又不是历史学家，没有理由纠缠于历史的东西；更何况还要用象征的手法，隐晦曲折地去表达。鲁迅谈到《西游记》的创作时，便认为“讽刺揶揄则取当时世态，加以铺张描写”[②]，其实不止讽刺揶揄的部分。古今研究者对《西游记》的主旨有多种多样的说法，有人说是言

① 《西游记的演化》。
② 《中国小说史略》。

佛，有人说是证道，有人说是写三教合一。其实《西游记》的主题并不是单一的，尤其是对待宗教，作者既有对它的颂扬，也不乏讽刺和嘲弄。它以庄严神圣的取经故事为题材，在具体描写时却恰恰使宗教丧失了庄严和神圣。作者并没有按照正与邪、善与恶、顺与逆划分阵营，这一点与《封神演义》完全不同。第一主人公孙悟空是个充满智慧和反抗精神，而又武艺高强、无所畏惧的英雄形象，是个精神的化身，它只能从现实生活中来，集中体现着人民反抗恶势力、征服自然的强烈愿望。孙悟空的主要任务虽然是护卫唐僧取经，但它对诸神的态度却常常不敬，作者把大部分笔墨用在表现他的反抗精神上，对神对魔都是如此。他在闹上天宫时，对这些宇宙的最高统治者完全不放在眼里。他骂金星是“奸诈之徒”，对玉帝也敢不敬，自称“老孙”，似乎在称兄道弟。他后来出得天宫，又把玉帝派来捉拿他的天兵天将打得落花流水。面对法力无边的如来佛，他“怒气冲冲，厉声高叫”。总之他把神界的秩序完全打乱了，神的威严被他弄得荡然无存。从这些描写中，我们又怎能得出言佛证道的结论呢？明代崇佛崇道之风甚盛，以致有以方技杂流拜官者。宗教的实质是什么，吴承恩心里该是十分清楚的，否则，他不会让崇高的诸神在一个猴王面前变得洋相百出。实际上，吴承恩笔下的神无不带着世俗的色彩，使人想起现实社会中那些身居高位的封建统治者。例如那个昏庸无能而又凶狠残暴的玉皇大帝，表面上威风凛凛，但在足智多谋而又勇敢无畏的孙悟空面前，便露出了外强中干的本相。太白金星面对无法无天的孙悟空，建议玉帝用“招安”的办法给悟空封个“弼马温”，目的是消磨他的反抗精神，为我所用，这自然会让人想到《水浒传》里曾写过的招安把戏；宋江等人因此而失败了，而孙悟空最终却识破

了他们的鬼把戏，反出了天廷。这样的“玉帝”，这样的“太白金星”，难道不正是现实社会的最高统治者及其帮凶吗？至于悟空在取经路上降伏的各色妖魔鬼怪，他们的所作所为，就更令人想起横行霸道的各级官吏。这些妖魔为非作歹，欺压善良，以致山神土地被勒索得“裩无裆，裤无口”，“一个个衣不充身，食不充口”，饥寒交迫，苦不堪言。这些很明显都是现实生活的反映，当然也包含着作者的批判意图。

对现实的关注不仅仅表现在对邪恶势力的谴责与批判，还表现在对现实人生的某些欠缺，比如对人性的弱点的讽刺和嘲笑。唐僧是取经队伍的领导人，自然也是一个虔诚的佛教徒，如果作者果真是在弘扬佛法的话，那么他对唐僧的形象就该格外谨慎才是，事实并不然。唐僧形象融合着佛家的“慈善”信条和儒家的“仁爱”观念，但恰恰是这两条，常常使他处于十分尴尬的境地，因此便也成为作者讽刺的对象。他虽然总是“念念不离善心”，“体上天好生之德”，但常常是不分善恶，他要保护的常是冒充好人，一心一意要吃唐僧肉的妖魔；而长着火眼金睛、专为人民除妖的孙悟空，却总被他看作“有意作恶之人”，三番五次地要赶走他。但当悟空真的离开他时，他几乎连性命都不保。如果不是悟空心胸坦荡，顾全大局，唐僧早就成了妖魔口中的美味。唐僧还有儒家文人的迂腐、无能、虚伪自私的缺点。他除了会念那几句空洞的言词，几乎什么都不会。一有风吹草动，他吓得最厉害，常常“坐不稳鞍马，翻身跌下马来”。悟空打死强盗，他恐怕连累自己，连忙祷告，说什么“冤有头，债有主，切莫告我取经僧人”，灵魂可说是卑劣而肮脏。那么我们要问：唐僧在书中无疑是佛教的代表人物，何以被写得如此不堪？作者究竟是在弘扬佛法，还是在批判佛法？答案

应该是很清楚的。当然，唐僧的人性弱点并不是他个人的，也不仅是佛徒的，而是整个人类的。在现实社会中，各个阶层、各个角落里都有这一类人物，只是作者把这些人性共同的弱点都集中到了唐僧身上而已。同理，猪八戒的贪财好色、偷懒嫉妒等缺点，也应作如是观。

《西游记》的续书《西游补》在批判现实方面亦有上乘的表现。书名虽曰《西游补》，实际上却并非补《西游记》的情节，而是借着《西游记》的主人公孙悟空另作发挥，指责社会时弊，抒发自己的不平之气。这一点《续西游补杂记》中说得很明白："书中之事，皆作者所历之境；书中之理，皆作者所悟之道；书中之语，皆作者欲吐之言。不可显著而隐约出之，不可直言而曲折见之……此书所述，皆其胸膈间物。"天目山樵也说《西游补》与《西游记》并非同一性质的小说："是书虽借径《西游》，实自述平生阅历了悟之迹，不与原书同趣。"[1] 但二书在用隐晦的手法揭露现实上却是相同的。例如小说第九回写孙悟空当上阎罗子，用各种酷刑拷打卖国贼秦桧，直打得秦桧高声哀嚎："后而做秦桧的也多，现今做秦桧的也不少，只管叫秦桧独独受苦怎的？"作者意在说明，出卖民族利益的高官历代都有。书中还借高总判之口，把宰相分成两类，一种是是借着宰相的高位"以为华藻自身之地，以为惊耀乡里之地、以为奴仆诈人之地"的，另一种是卖国倾朝，"以为揽政事之地，以为制天子之地，以为恣刑赏之地"的。前一种是小人，后一种是大贼，都不是什么好东西。作者最后把秦桧锯成碎片，压成泥屑，化成脓血让恶鬼喝掉，用以警示后来的"秦桧"。再如作者对科举制度的

① 《西游补序》。

批判也很深刻。第四回孙悟空在万镜楼中从“天字第一号”镜看起，“只见镜里一人在那里放榜……顷刻间，便有千万人挤挤拥拥，叫叫呼呼，齐来看榜。初时但有喧闹之声，继之以哭泣之声，继之以怒骂之声。须臾，一簇人儿各自走散：也有呆坐在石上的，也有丢碎鸳鸯瓦砚；也有首发如蓬，被父母师长打赶……”完全是一幅乱哄哄的场面，而读书人的悲哀和辛酸，窃喜与得意，都在这个场面里展示出来。作者也是个文人，也曾参加过科举，但当他屡屡失败，认清科举的本质后，便绝意仕进，把自己的应举之文全部烧掉了。这种愤激之情鲜明地体现在作品的主题构思和情节描写之中。他笔下的文人们不学无术，没有品行，“万年只用一张纸，盖棺却无两句书”，只会做些“纱帽文章”，“会做几句便是那人福运，便有人抬举他，便有人奉承他，便有人恐怕他”，而缺的正是真才实学。近人张冥飞谓《西游补》虽然“写出许多胡说”，但还是“大有作意”的，认为此书“处处有讽刺世人之词句”，“无非骂世而已”，其原因是“作者之一肚皮不合时宜”[①]。这一评价是很准确的。

三、俳谐和理趣

神怪的题材自六朝志怪始，经唐代传奇以至明清神魔小说常盛不衰，原因可能是多方面的，但有一个不可忽视的原因是，神怪题材具有其他题材所没有的独特的趣味性。尽管古代文学主张“文以载道”，但其审美价值却又不能不受到重视；否则，文学的本质便可能会改变，文学的发展也就谈不上。对于小说

① 《古今小说评林》。

来说，所谓审美价值在很大程度上是指的趣味性，人们可以在这里发现一个奇妙之境，它或者以艺术的手法再现现实的人生，或者以迷离的色彩展示神鬼的世界，使人得到极大的乐趣。六朝志怪和唐代传奇中的神怪故事，在很大程度上是以其内容的怪异性满足读者的好奇心而受到欢迎的。明清神魔小说在象征性上有了很大发展，变得更为丰富和深刻，同时仍然保留着浓厚的趣味性，有些作品不时运用俳谐的笔法，使全书洋溢着喜剧的色彩。

对于《西游记》，尽管明清的不少评论者把它说成是一部庄严的"证道书"，但一般读者看重它的并不是"证道"，而是小说的人物和情节读起来十分有趣，给人以轻松的娱乐。鲁迅先生在肯定了《西游记》的现实批判精神之后说，"又作者禀性，'复善谐剧'，故虽述变幻恍忽之事，亦每杂解颐之言，使神魔皆有人情，精魅亦通世故，而玩世不恭之意寓焉"[①]。胡适也说它的长处"就是它的滑稽意味"[②]。通观《西游记》全书，诙谐之笔无处不在。如孙悟空这个全书的主角，作者除了写他的聪明勇敢及高强的武艺，还花费了不少笔墨写他性格中顽皮幽默的一面。大闹天宫的情节表现了孙悟空大无畏的造反精神，本身也是一幕精彩的喜剧。俗云"山中无老虎，猴子称大王。"孙悟空在花果山过惯了无拘无束自由自在的猴王生活，即使到了天界，也难改其性。他敢于蔑视任何神圣，对着如来佛公然声称"皇帝轮流做，今年到我家"。他对谁都敢于取笑，他称玉帝是"皇帝老官"或"玉帝老儿"，他骂仁慈的观音菩萨"使妖精损害，语言不的，该他一世无夫"，各路神祇都被大圣视作"晚

① 《中国小说史略》。
② 《西游记考证》。

辈”；他开的最大一次玩笑是在如来佛的巨掌里撒了一泡尿。任何威严神圣的东西在孙悟空面前都变了形，都剥去了画皮，露出了本相。但是读者看到这里，并不感到神祇被亵渎的痛苦，相反，他们在这种戏谑中得到了极大的心理满足。因为，“庄严”和“神圣”本来就不存在，它不过是人们心设的幻影。当这些幻影在孙悟空看似荒唐的直率里显出真相时，人们便会发出快意的微笑。猪八戒虽然没有悟空那样聪明伶俐，那样具有幽默乐观的精神，作者却在对他既憨厚又奸诈，既虚伪又天真的性格矛盾的揭示中，制造讽刺喜剧式的效果。比如他天性好色，当年身为天蓬元帅，就是因为行为不端而被贬到人间。他在西天取经的路上一遇挫折，便嚷着要散伙回家。他说的家是指高老庄，因为那里有他的浑家。他只要碰到女色，便淫心顿起。“四圣试禅心”一回，他根本就经受不住考验，“闻得这般富贵，这般美色，他却心痒难挠。”结果是中了圈套，在装出的羞态中接受了定情之物；后来才发现好事不成，自己却被绳子绷在树上。他一面觉得羞耻，一面又说：“大家都有此心，独拿老猪出丑。常言道：‘和尚是色中恶鬼。’那个不要如此。”虽说是在为自己辩解，却也憨直得可爱，不能不让发笑。像这样的诙谐因素，《西游记》中随处可见。

神魔小说何以要出现俳谐滑稽的成分呢？明代陈元之在《西游记序》里是这样说的：“彼以为浊世不可以庄语也，故委蛇以浮世。委蛇大不可以为教也，故微言以中道理。道之言不可以入俗也，故浪谑笑虐以恣肆。笑谑不可以见世也，故流连比类以明意。于是其言始参差而俶诡可观，谬悠荒唐，无端崖涘，而谭言微中，有作者之心，傲世之意，夫不可没也。”这就是说，用俳谐笔法乃是作者揭露现实的方法之一，是沉痛已极

的做法，是不得已而为之，其中是大有深意的。不过也有人认为《西游记》及这些俳谐因素只不过是作者的游戏之笔，如胡适便认为《西游记》"至多不过是一部很有趣味的滑稽小说、神话小说；它并没有什么微妙的意思，它至多有一点爱骂人的玩世主义"，因而"不用深求"[1]。鲁迅先生也有同感，论其宗旨谓"实不过出于作者之游戏，只因为他受了三教同源的影响，所以释迦、老君、观音、真性、元神之类，无所不有，使无论什么教徒，皆可随宜附会而已。"[2]无论有深意也好，无深意也好，小说中的谐谑因素客观上的作用是使作品具有浓厚的趣味性，这是最重要的。鲁迅先生又这样说："承恩本善于滑稽，他讲妖怪的喜、怒、哀、乐，都近于人情，所以人都喜欢看！这是他的本领。"[3]有这种本领的当然并不止吴承恩一人，《西游补》的作者董说也具有这种才能。董说写《西游补》似乎比吴承恩更具愤激的心态，整部书的基调是尖刻的讽刺，在讽刺中出现的谐谑成分并非吴承恩那样的"玩世主义"游戏笔墨，因此也不显得那么轻松。首先作者在叙事方式上就一反传统模式，创造了一种怪诞的反逻辑的叙事形式，这本身就具有深刻的讽刺性和幽默色彩。作者只是按照自我意识的流程，为了说明某种哲理而随意驱遣人物，感情跳跃无端，想象漫无边际，人物变化的因果关系非常突兀，时间的自然程序和空间的连续性被完全打破。作品主人公可以随意进出于天堂地狱，来往于古今，却不会受到任何阻隔；他又可以随时随地变化成任何一个角色，而不需要借助任何条件。他一会儿是西天取经路上的行者，一会

---

① 《西游记考证》。
② 《中国小说的历史的变迁》。
③ 《中国小说的历史的变迁》。

儿是项王床头上的美人，一会儿又是地狱里的阎罗王。作者如此随意地驱遣人物，实际上是借助孙悟空这个绝对自由的角色，对古往今来人世间的各种丑恶给以批判和讽刺。人物、情节和叙事手法的荒诞性，共同造成了《西游补》的奇异效果，使它既具有深刻尖锐的讽刺批判力量，又产生了令人忍俊不住的喜剧效果。鲁迅先生评价此书“造事遣辞，则丰赡多姿，恍忽善幻，奇突之处，时足惊人，间以俳谐，亦常俊绝，殊非同时作手所敢望也。”[①]

利用鬼神讽刺世事，并且顺便制造出一些笑料来，达到幽默滑稽的效果，渐渐成为神魔小说的一大特色。明末有《钟馗全传》四卷，清初刘璋在此基础上写成《斩鬼传》十回，继承了《西游补》讥弹时弊的余绪，兼有趣味。另有《何典》，亦属同类。然此二者讽刺手法太显直露，不但削弱了力量，也有使喜剧变闹剧之嫌。

第六节　世　　情

明代四大奇书《三国》、《水浒》、《西游记》、《金瓶梅》，分别是四种小说类型的代表，《金瓶梅》是代表世情小说的。世情小说，也有人称为人情小说，顾名思义，它是以世态人情作为自己的描摹对象，真实地反映社会、家庭、爱情生活；以人间的悲欢离合、发迹变态的故事，表现人情冷暖，世态炎凉。与

① 《中国小说史略》。

历史小说相比，它反映的是现实社会；与神魔小说相比，它反映的是人世，因此它有自己的题材特点和审美风格。《金瓶梅》开长篇世情小说的先河，《红楼梦》则使世情小说发展到顶峰。

世情小说的产生发展也已经有了悠久的历史。纵观小说史，可以发现六朝小说主要是把神妖鬼怪作为自己的观照对象；唐传奇除了部分篇章继承六朝小说“搜奇记逸”的传统外，已开始把笔触由神鬼世界移到人间，塑造了不少“人”的形象。但是我们注意到，唐传奇中的“人”多为历史的人或人、妖的结合体，他们身上仍然笼罩着浓厚的传奇色彩。在这一点上，它不如宋元话本。宋元话本的某些作品不但写人，而且写的是“现实人”，是极普通的下层群众。像《快嘴李翠莲》、《闹樊楼多情周胜仙》、《志诚张主管》等篇，取材于当时的社会，主人公变为新兴的市民阶层的人物，作品以他们的人生遭际和喜怒哀乐感动读者，小说审美意识由猎奇变为对平凡人生的体察。作者通过对现实人生的透视和剖析，发现生活的美和人生的崇高价值，把自己的感情和对人生的理解凝聚在对平凡生活现象的深刻体会和细致描写之中。在罗贯中、施耐庵看来，美存在于历史，存在于创造出惊天动地大事业的古代英雄豪杰、绿林好汉身上，存在于金鼓震天的厮杀战场或校武场上；但在笑笑生、曹雪芹和其他世情小说家看来，美在柴米油盐、朋来客往的家庭生活里，在才子佳人的花前月下的幽会时，在平凡而又平淡的世俗生活中。世情小说的产生及繁荣，不但标志一个新的小说类型的形成，更标志着新的小说观念及审美意识的成熟。

一、第一部文人独创的长篇小说

前已论及，古代长篇小说发展史上有一个重要现象，即不少作品的题材都经过一个较长时间的民间流传的过程，经过无数说唱艺人或民间文人之手，题材愈来愈丰富，最后才由某位有才华的作家集而成之，加工整理为一部完整的长篇小说。《三国》、《水浒》、《西游记》这几部最早的长篇都经历了这一过程，但从《金瓶梅》始，这一现象有了根本性的转变，长篇小说的成书开始由"世代累积型"，变为"个人独创型"。

作为一种基本创作方式和小说基本类型来认识，"世代累积"理应包括以下几点：①小说中的人物是世代流传的；②小说中的主要情节是世代相延的；③"世代"是一个较长的历史过程，比如说，要经过朝代的更替。当然，这几点都要有史料根据。如果不具备上述条件，则应视为"个人独创"的作品。以这些标准衡量《三国》、《水浒》、《西游记》，它们都是符合的。当然，在作家虚构的成分上几部书是不同的，但它们都属于"世代累积"的作品则是无疑的。

《金瓶梅》就不同了，用它与上述几条相对照，无一符合。首先，《金瓶梅》的人物都非世代流传的人物，相反，却显示出明显的新时代的特征。西门庆、潘金莲这两个主要人物虽在《水浒》中已经出现，但他们在《金瓶梅》中所做的一切，都是《水浒》所不曾有，也是不可能有的。其实在《水浒》中，西门庆、潘金莲这类人物更可能是施耐庵为表现武松的刚烈性格而临时虚构的，在此之前并未像宋江、李逵一样经过长期的民间流传过程。因为《水浒传》之前的水浒故事、戏曲中并无西门

庆、潘金莲的踪影。至于到了《金瓶梅》中，作者不过是借用了这两个人名及《水浒》中的一段情节，而重新赋予他们不同的性格本质。另一个贯穿全书的人物孟玉楼，与西门庆、潘金莲、陈经济等关系密切，是整个故事不可缺少的人物，在作品结构中的重要作用自不待言。孟玉楼的命名来自两首诗："金勒马嘶芳草地，玉楼人醉杏花天。"这两句诗是抄自宋元话本《西湖三塔记》。人物命名来源于一首文人气十足的诗，说明她不可能是一个长期流传于民间的人物，况且也没有任何资料说明她在《金瓶梅》之前曾出现过。换句话说，这种命名方式也说明《金瓶梅》是文人独创的。如果再来看另外一些人物的命名，情况就更清楚了。应伯爵、常时节、卜志道、温必古、韩道国等人物，都是运用谐音的方式命名的，分别表示"应白嚼"、"常时借"、"不知道"、"温屁股"、"韩捣鬼"等意思。用这种方式命名的有二十余人。以前的小说，尤其是话本小说，虽然人物常有绰号，如《水浒》，但以此种方式命名却没有见到。从张竹坡始，研究者早已指出这是一种奇特的讽刺方式。其独特之处在于，利用语音的相同或相似，而字面的含义却不相同，达到含蓄讽刺的效果。这种方式只是一种文字技巧，而非语言技巧；也就是说，它只能在文字创作中运用，而不能在讲说艺术中运用；它产生的独特讽刺效果只能在书面阅读中为读者所领悟，而不能在说书场上为听众所理解。由此可以确证，《金瓶梅》并未经过"世代累积"的过程，是文人独出心裁的创作。

那么《金瓶梅》的情节是世代相延的吗？回答也是否定的。它的一些主要情节，除了录自《水浒》的部分，都不见著录。事实上，它的情节都具有鲜活的明代的特征，写的就是明人明事，在明之前不可能见于著录。不错，《金瓶梅》的某些情节也见于

他书，如宋元话本《志诚张主管》的故事被一分为二，分别安插于《金瓶梅》的第一回和第一百回。但这是作者创作时的移植，与题材的“世代累积”是两回事。有人认为“既不是《金瓶梅》抄袭《志诚张主管》，也不是《志诚张主管》摹仿《金瓶梅》。两者来源都很早，难以分清先后。”① 我们认为并非如此，其实二者先后关系十分清楚。在《志诚张主管》里，主人公是小夫子、张主管（张胜）。在《金瓶梅》第一回里，小夫子变成了潘金莲；在第一百回里，小夫子又变成了春梅，张主管变成了李主管；而小夫人带出来的一百单八颗西洋珠，则又与李瓶儿有联系。也就是说，《志诚张主管》的小夫人，在《金瓶梅》中，一变而为金、瓶、梅。如果《金瓶梅》在先，号称“将宋元旧种，亦被搜括殆尽”（凌濛初语）的冯梦龙，在收入《警世通言》（已改题为《小夫人金钱赠年少》）时，主人公理应是潘金莲，或春梅，或李瓶儿，而不该是小夫人。因这三个人中的任何一位，其故事都要比小夫人丰富，也更吸引人。引人注意的还有，《志诚张主管》中的多首诗词亦出现在《金瓶梅》的不同回目里，如“乌云不整，唯思昔日豪华；粉泪频飘，为忆当年富贵。秋夜月蒙云笼罩，牡丹花被土沉埋。”本为张主管见到的小夫人形象，在《金瓶梅》里变成韩爱姐江南寻父时的形象描写。如此一来，一个小夫人起码与《金瓶梅》中的四个女性有联系。这究竟是《金瓶梅》作者将《志诚张主管》拆开后分别插入有关情节呢，还是民间艺人将《金瓶梅》有关章节聚拢为一篇《志诚张主管》呢？我们认为结论是十分明显的。如果将《金瓶梅》与其他话本小说的关系也稍作分析，便会发现全是这种情况而无一

① 徐朔方《〈金瓶梅〉成书新探》。

例外。因此，可以有把握地说，是《金瓶梅》抄用了这些话本小说中的材料，而不是相反；《金瓶梅》是在个人创作的基础上，又移用了嘉靖、万历时期流行的话本小说情节而成的。至于具体创作步骤，我们可以作出以下推测：

第一步，由《水浒传》中有关西门庆和潘金莲的情节生发开去，另起炉灶，虚构一部与《水浒》完全不同的故事。

第二步，故事发生在西门庆家族之内，可能作者生活的环境内有西门庆式的人物和家庭，而且作者对其内幕比较熟悉，于是便将他的种种故事编织起来。

第三步，在创作过程中，为了增加故事的丰富性，作者借鉴了他所能看到的话本小说中的材料，包括人物、情节以及诗词韵语，其中如《水浒传》及一些曲集，是他案头常备的，随时都可翻开，选择一些适合的材料插入自己正写的故事中。但整部书的故事骨架是作者虚构的，他挪用的一些材料只是为了丰富血肉。

第四步，作者并非一次性完成，而是创作一部分便被人传抄出一部分，以致最后竟没能就原稿进行统一的整理和润色，所以在某些情节上有漏洞，有脱节或重复的现象。

第五步，作品刊印时，又经过了出版商的修改，但改动不大，可能只改了他读不懂的字词之类。

笔者以为这样的推测是大体符合实际情况的。作为文人独立进行的第一部百回大书，他能布置好全书的大结构，设计出那么多的人物，并让他们按照一定的路线活动，使整个故事有条不紊地进行下去，这本身就是一大奇迹，显示了作者的杰出才能。至于对其他材料的借用，这对于他来说应该是不可避免的，也是不值得奇怪的；因为罗贯中、施耐庵、吴承恩都是这

么做的，而且使用的材料更为现成和完整。在创作时借用他书材料进行移花接木、张冠李戴的工作，为自己的人物和情节服务，这与某一故事题材本身的长期积累是完全不同性质的两码事，不可混淆。

《金瓶梅》开创的文人独创方式，打破了长篇小说创作的一个惯例，对小说艺术的发展是极有意义的。后来世情小说之繁荣，与此是很有关系的。因为世情小说题材不像讲史、神魔那样丰富和集中，完全不同的人物和故事很难用简单的联缀方式构成一部有机完整的长篇小说。所以，作者必须在现实生活的坚实基础上，利用自己的虚构能力独创一个新世界。兰陵笑笑生正是这样做的，他的独创之功不可没。

二、现实人生的全面展示

当读者正沉浸在对诸葛亮们和宋江们这些古今英雄好汉的敬仰与怀念，或流连于吴承恩创造的虚幻境界中的时候，《金瓶梅》横空出世，以完全不同的面貌进入读者的视野，使习惯于对历史与神鬼审美的人们大为惊讶和颇感不适。不过这段时间很短，很快便响起一片对《金瓶梅》的赞扬之声。欣欣子谓其"虽市井之常谈，闺房之碎语，使三尺童子闻之，如饫天浆而拔鲸牙，洞洞然易晓。"[①] 弄珠客谓其"借西门庆以描画世之大净，应伯爵以描画世之小丑，诸淫妇以描画世之丑婆、净婆"[②]。谢肇淛云"其中朝野之政务，官私之晋接，闺闼之媟语，市里之猥谈，与夫势交利合之态，心输背笑之局……穷极境象，駥意

① 《金瓶梅词话序》。
② 《金瓶梅序》。

快心。"[1] 他们在惊喜的同时，都看出《金瓶梅》的一大特征是写普通的市井生活，穷极世间各色人等之态，以寄寓作者的鉴戒之意。事实确是如此。这里我们可以从《金瓶梅》与《水浒传》的关系，看小说家的视线是怎样由历史转向现实的。众所周知，《金瓶梅》的整个故事都是从《水浒传》中的西门庆与潘金莲的情节引发出来的，不过作者只是以此为由头，产生出来的新故事却与原来的情节发生了本质的变化，内容的不同表现了迥然相异的审美观念。在《水浒传》里，西门庆、潘金莲都只是转眼即逝的次要人物，是为塑造主要人物武松的粗豪性格服务的，故事本身并不具备深刻的社会意义。与《水浒》描写的以梁山好汉为中心的波澜壮阔的斗争相比，西门庆、潘金莲的风流韵事只能算一个完全不引人注意的偏僻角落。但也很显然，这个故事比起大碗喝酒、大块吃肉、打家劫舍、拔树举鼎的诸多壮举来，更具人间生活的色彩，更接近平凡的人生。《金瓶梅》作者以一个非凡的小说家的识见，恰恰看准了这个不起眼的角落，开拓出一片全新的审美领域。在兰陵笑笑生看来，他笔下的生活虽然既无惊天动地的大战场面，亦无帷幄之中的深谋远虑，有的只是吃饭穿衣、打情骂俏，乃至争风吃醋、吹牛撒谎，但其中同样隐藏着深厚的审美内容。西门庆在《水浒》里不过是个好色的生药铺主人，既无雄厚的财力，亦无显赫的地位，而且很快便成为武松拳脚之下的短命鬼——在疾恶如仇的梁山好汉面前，邪恶势力只能是短命的。但在《金瓶梅》里，他不但没有轻易死于非命，反而在商场、官场、情场连连得意，成为集官、商、霸于一体的头面人物，又过了花花绿绿的一生。他

---

[1] 《金瓶梅跋》。

不择手段地聚敛钱财，又用钱财换来政治上的权力，反过来再用权力作为进一步攫取金钱的后盾。这种循环的结果，是造就了西门庆这样一个由权欲、财欲、色欲凝聚而成的怪胎。西门庆作为新兴市民阶层的典型代表，替代了刘备、诸葛亮、宋江、李逵等正式登场，成为文学的主角，并不是偶然的；既然他已经成为新时代的主人，理所当然地要成为小说的主人。正像西门庆在《水浒传》中注定要毙命于德高艺绝的武松之手一样，武松那样的古典英雄在新的历史条件下也失去了往日的神威，非但不能构成对西门庆这种历史新人的威胁，自己反要落入统治者的罗网。西门庆最后当然还是要死的，但再也不是死于某个豪侠勇夫之手，而是烧死在炽烈的欲焰里，寿终正寝于自己经营的安乐窝里。仅此一点便可以说明，他的社会地位是起了怎样的变迁。

以潘金莲为代表的《金瓶梅》女性，同样既是一批时代新人，又是一批文学新人。在中国文学史上，还没有一部作品如此集中地描写了一群女性，一群邪恶、淫荡、自私、残忍的女性。此前的古代小说中虽有不少女性形象，但她们几乎都是传统道德的产物，温柔端庄，正直善良，诚恳无私，忠于爱情。《水浒传》中的几个女性则被写成巾帼英雄，以自己的勇气和魄力去冲锋陷阵，像男人一样去创造传奇故事。不过她们更多的是经过理想化的人物，缺少现实女性的特有素质。兰陵笑笑生完全抛弃了传统的道德原则，为人们塑造出一群寡廉鲜耻、淫欲无度的“淫妇”形象，写出了一个又一个卑劣的“丑婆净婆”。其中最有代表意义、塑造得最成功的当然要数潘金莲。笑笑生以惊人的写实手法雕刻出一个下层社会的阴险、淫荡的女性的灵魂；她是那样的真实、裸露，以致脱去了一切伪装，更

没有丝毫的理想色彩；她又是那样的复杂，唯其复杂，便更显出她的真实。我们知道，在《水浒传》里，作者没有留给潘金莲更多的篇幅，这使得她的经历较为简单，性格显得单薄，除了留给读者一个淫妇的印象，并在大家的快意中死于武松的尖刀下之外，人们不记得她还有别的什么才能和性格。但在《金瓶梅》里，她的故事被大大发挥，她的性格变得更为丰富。笑笑生除了进一步突出潘金莲的淫荡、自私和残忍的性格特征外，更重要的是写出了性格的多侧面和必然的发展逻辑，力求达到像生活本身一样丰富和真实。

《金瓶梅》并没把笔触局限在西门庆的家庭生活之内，而是指向了广大的社会，上自朝廷权相，下至地方上的贪官，乃至帮闲无赖、无行文人、僧尼道士、媒婆巫医、娼妓优伶，都进入了作者的视野。当然注意更多的还是市民阶层的小人物，他们虽然没有西门庆那样显赫的权势和值得炫耀的金钱，更没有西门庆那样强悍和疯狂，有的只是衣食起居、说笑话争闲气的小民生活，但笑笑生却从里面挖掘出那么多生动、风趣的内容。这些"市井之常谈"、"闺房之碎语"虽然不比沙场征战、水泊校武雄奇壮观，却在对世俗生活的逼真描绘中给读者另一种美感。孙述宇先生认为笑笑生的这种审美观来源于对生活的兴趣，他说："作者能写家常事的一个更深原因，是他的异常的生命力，这生命力表现为对世界与人生的无限兴趣，使他觉得生活很值得写。"[①] 此论颇有道理。一个简单的例子是，像应伯爵那样的角色，在以往的小说里是不值得一写的。但笑笑生不但写了，而且写得是如此成功，即使放在整个文学领域考察，也是一个极

①《金瓶梅的艺术》。

具典型意义的不朽艺术形象。原因正在于作者有非同一般的观察力和识见，他能看到别人看不到的东西。如果只用传统的道德标准去考察衡量应伯爵之类的帮闲，他们无德无行，无仁无义，只会“跟着富家子弟帮嫖贴食”，溜须拍马，混吃骗喝，显然是不值一提的。但是他们聪明多识，肯动脑子，会讲笑话，比自己的主子更具幽默感，这是他们吸引读者、令读者微笑的原因之一。比如西门庆就常夸应伯爵“本心又好，又知趣着人，使着他，没有一个不依顺的，做事又十分停当”，几天不见，就会“心里不耐烦”。所以作者在表现应伯爵道德堕落的同时，对他并没有丝毫的鄙视之心，而是带着某种欣赏和浓厚兴趣，细细捕捉他的一言一行，让他为读者带来笑声。

就像欧洲文艺复兴时期市民文学代替了骑士文学，作品主人公由僧侣、骑士等“超人”转变为商人、侍从、马夫等“现实的人”一样，《金瓶梅》开创的世情小说，开始将小说家的注意力由历史的神魔的领域导向现实生活，下层社会的各色人等，充当了小说的主人公，读者面前展开了一个全新的世界。《金瓶梅》之后，很快又出现了一批以描写世事人情为主，杂以因果借以劝善的世情小说。其实在《金瓶梅》中就有因果报应思想，作品人物的最终结局与其平生的道德行为，一般都有大体相应的关系。不过由于作者的主要笔墨都用在了现实人生的描写之中，并且取得了很大成功，所以因果问题并未引起人们的注意，事实上它对小说的影响很淡薄。但《金瓶梅》的几部续书却抓住这一点大作文章，或“与前书各设报应因果”[①]，或“以《感应篇》为归宿”[②]，只是因在人情世态的描写上无法与笑笑生比

① 沈德符《万历野获编》。
② 《中国小说史略》。

肩，所以并没有取得太大的成就，唯《醒世姻缘传》尚值得一提。此书明显模仿《金瓶梅》，以家庭生活作为表现对象，但它一上来便把整个故事纳入因果报应的老套子里，把夫妻的不睦说成是前世姻缘，所谓“大怨大仇，势不能报，今世皆配为夫妻”[①]，将本来极有开掘价值的社会家庭问题都归之于唯心的前世孽债，这就影响了它的现实批判精神和认识价值。不过作者在具体情节的描写中基本上遵循着现实主义的创作原则，实事求是地表现了某些社会问题，如官场的腐败，市井的欺诈，人心的险恶等。另外作品的语言也生动流畅，有较强的表现力。

《金瓶梅》之后的世情小说，大体上分化为三种倾向，并且在各自的轨道上继续发展。一种倾向是以描写家庭生活为主，如《醒世姻缘传》、《歧路灯》属于此类。第二种倾向是以表现社会问题为主，不限于某个家庭之内，以《儒林外史》作为代表。第三种倾向是以感情描写为主，包括《金瓶梅》之后的学步而入邪途的部分作品，明末清初的才子佳人小说，最后发展到《红楼梦》。《金瓶梅》就好比一个母体，她分裂为这三个小类，但都同属于世情小说。所谓“分裂”或“分化”，实际上只不过是后来的世情小说作者分别看中了《金瓶梅》的不同方面：有人看到了其中“朝野之政务”，有人看到了“粉黛之自媚争妍”，有人却只看到了“尊罍枕席之语”，于是便形成了不同的主题倾向。之所以说是“倾向”，是因为每一部作品的主题实际上都不能是纯粹单一的，存在交叉或多重的现象，我们只是就其主要部分来说的。比如才子佳人小说是以描写男女爱情为主的，但同时也表现了某些社会问题；而《红楼梦》的主题就更复杂，既是

① 《醒世姻缘传·引起》。

写宝黛爱情，又写贾王史薛四大家族的兴衰，揭露出的社会问题也很严重。不论是那一种倾向，它们都没有超出现实生活、现实人生的范围，从取材到艺术风格，都是与历史演义、英雄传奇、神魔小说完全不同的路子。这之后，世情小说得到长足的发展，从明末至整个清代，世情小说的创作不但数量众多，而且取得的成就也最大，并且在此基础上建立起古代小说的高峰——《红楼梦》。

三、性与情

历史、英雄、神魔这几类小说写的基本上是男人的世界，很少女性形象。即使有，她们也不过是男人的陪衬，转眼即逝，并未给人留下什么深刻印象。《三国演义》中的貂蝉是书中唯一较鲜明的女性形象，却是被人作美人计用的，此计一完，她便消失了。《水浒传》中的女性除前述的巾帼英雄型的孙二娘、扈三娘之外，还有潘金莲、阎婆惜、潘巧云这几个淫妇型的，后者虽然很难说已塑造成完整的形象，但起码她们性格中的一个方面——淫荡，是让人过目难忘的，而且也洋溢着世俗生活的气息，比孙二娘、扈三娘们更让人觉得真实可信。至于神魔小说，就更难见到女人的踪影。这几类小说既然很少女性形象，当然也就没有男女之情的描写了。

不过到了《金瓶梅》，这一局面大大改观。笑笑生慧眼独具，他不写英雄的征战，也不写神魔的斗法，却要写平凡的世俗生活。在纷繁的世俗生活里，他又紧紧地抓住男女之情作为描写重点，大胆而细致地展示了人生最隐秘的内容，从而一鸣惊人，至于不朽。《金瓶梅》被人称为“第一奇书”，并引起一些人的

害怕和争论，在很大程度上倒并不是因为他写了世情，而是因为他写了世情中不该写的部分。正因为如此，笑笑生蒙受了诲淫宣欲的恶名。那么，笑笑生是如何突破传统的小说观念，把读者带入性的领域的呢？鲁迅先生在谈及《金瓶梅》"时涉隐曲，猥黩者多"的原因时说："……而在当时，实亦时尚……世间乃渐不以纵谈闺帏方药之事为耻。风气既变，并及士林，故自方士进用以来，方药盛，妖心兴，而小说亦多神魔之谈，且每叙床笫之事也。"[①] 也即是说，《金瓶梅》中的性描写，实不过是现实生活的真实反映。另一方面，当时思想界与文学艺术领域兴起的人文主义思潮也为这种小说现象的出现提供了促动力。王学左派否定程朱理学的"存天理，灭人欲"，主张"心即理"，人们的欲望都是符合天理的。李贽说："穿衣吃饭，即是人伦物理。除却穿衣吃饭，无伦理矣。"[②] 肯定人欲，当然也就肯定了男女之情。所以冯梦龙表示要"借男女之情真，发名教之伪药"[③]；汤显祖把男女真情写成一股可以超越生死、无所不能的神奇力量，而且最后必然要战胜理。《金瓶梅》中的性描写，正是这股弘扬人欲人情思潮的一个组成部分。人们往往注意到《金瓶梅》主人公对色欲的疯狂追求，并且自然而然地目之为"诲淫"；但对另外两种欲望——权欲和财欲的描写，却未加注意，或者注意到了，却得出了暴露和批判的正面结论。其实，对于《金瓶梅》的作者笑笑生来说，色欲、权欲与财欲在作品中的作用是相同的，都是为了表现人欲横流的社会现实，以及对这种现实的忧虑和担心，这个看似矛盾的创作意图在小说开头的"四贪

① 《中国小说史略》。
② 《焚书》。
③ 《叙山歌》。

词”中已明白无误地告诉读者。西门庆的一生是追求酒、色、财、气的一生，《金瓶梅》就是为他疯狂追求的全过程立传，同时从反面为读者提供鉴戒。在西门庆的贪欲里，最主要的当然是色欲。作者把他写成以勾引潘金莲始，以死在潘金莲的身上终，暗寓着西门庆的人生悲剧，正是色欲造成的。他用钱买官，因官而更有钱，当他的权势和财势都已上升到一定程度的时候，他用什么来进一步证明自己的存在和强大呢？那就是用色欲，用女人！他的色欲其实早已超过了正常的生理需要，近乎病态。正像他的权欲、财欲的实现是对权力和金钱的占有一样，他的色欲也是对女人的占有。财富和官位固然能使他神气十足、趾高气扬，但仅仅如此他觉得还不够，他还要用对女人的大量占有来表明自己的力量，满足自己的狂妄自大之心。一个明显的表现是他缺乏起码的审美眼光，不仅不懂得情，甚至连女人姿容也不论。用书中冯妈妈的话说：“你老人家坐家的女儿偷皮匠，逢着的就上。”如意儿、王六儿、叶五儿，都是既无姿色，又无技艺，而且也不年轻，但是西门庆都纳之不拒。因为她们肯做别人不愿做的事，肯说别人说不出口的话，能满足西门庆的虚荣心和自豪感。对西门庆来说，听到那些卑躬屈膝的话比性行为本身更能得到快感。比如他与林太太的私通，起因是郑爱月的挑唆，要报林太太的儿子王三官与自己争风之仇，但更重要的一点是他看中了王招宣府这个高贵门第。对于破落户出身的西门庆来说，他虽然已经上升为一县提刑官，但与世代封爵的招宣府的显赫地位相比，却相形见绌。对于西门庆来说，这不能不是一种心理的缺憾；而占有了林太太，他的心理就会获得某种平衡和满足。因此，他不顾林太太已是个有儿有媳的中年寡妇，还是兴致勃勃地几次与她苟合。他不但报了王三官与自

己争风之仇，还成了他的义父。无疑，这为西门庆带来了巨大的胜利感。类似的胜利还有一次，是在西门庆通过馈赠厚礼成为蔡太师的义子之时。表面上看，二者似乎毫无共同之处。但对西门庆来说，占有女人和得到权势是一回事，都是为了满足自己的贪欲。从这个意义上说，《金瓶梅》中的性描写对塑造西门庆这个形象是不可缺少的笔墨，其背后深藏着丰富的社会内容，涵蕴着作者对人生价值的深邃思考。“不知者竟目为淫书，不唯不知作者之旨，并亦冤却流行者之心矣。”[①]

当然，作为审美对象，人们希望作者的描写除了有认识意义外，还能给读者以美的感受。《金瓶梅》中的性描写，显然还不具备这样的美感。西门庆、潘金莲们的色欲，还带着某种原始的动物性，往往表现得是那样强烈、露骨、肆无忌惮，又显得是那样粗恶、鄙俗、不堪入目。这种性欲毫无情可言，它只是生理需要和占有欲的混合物，当然也毫无美可言。除了它的认识价值外，从审美的角度看，我们不能不承认，它只不过是市民阶层的低级趣味。如何看待《金瓶梅》中的色欲呢？此后的作家有两种态度：一种是进一步发展性描写的负面作用，而取消其原有的认识价值，变成专写风流猥亵之事，“著意所写，专在性交，又越常情，如有狂疾”[②]；再加上此类作品的作者并无兰陵笑笑生的才力，遂使其作堕落为小说中的等而下之者。如《绣榻野史》、《闲情别传》、《浪史》、《痴婆子传》等，都属此类。

另一种态度是虽写男女情事，却摒弃了《金瓶梅》对色欲的那种粗俗、直露的再现手法，以青年男女的爱情婚姻作为表现对象，化丑为美，把生理上的欲升华为情。这一类小说以才

① 廿公《金瓶梅跋》。
② 《中国小说史略》。

子佳人小说作为代表。其实在“三言”的某些作品里，已经表现出了这种态度。如前文已举例的《卖油郎独占花魁》，主人公秦重虽然一开始抱着“若得这等美人搂抱了睡一夜，死也甘心”的想法，主要还是出于肉体的需要，但他后来便转变为在尊重人格基础上的真心爱恋，也正是这一点才真正感动了莘瑶琴。杜十娘的悲剧在于她的一片真情爱意换来的却是失望和悲愤，她需要的不是金钱，不是用金钱换来的“爱情”，而是纯净无私、忠贞不渝的精神之爱，但她最终并没有得到，所以怀着深深的怨恨离开了人世，也为读者留下了永久的遗憾。而才子佳人小说的主人公，他们的命运一般要比杜十娘好得多。对待爱情，作品的男女主人公是相互的，而且他们对爱情的理解要比前人深刻得多。关于这点，我们在第一编的有关章节里有过论述。表现青年男女的真正爱情，虽然唐传奇中已不乏精彩篇章，但作为直接学步《金瓶梅》、《玉娇李》的才子佳人小说，竟能出污泥而不染，在一个淫欲的世界里开出一片晴朗的天空，便是功不可没、值得大书特书的。之所以出现由欲到情的变化，固然首先与作家的审美意识有关，也与他们的不同创作意图有关。笑笑生是用书中的描写真实地反映现实，抨击社会与人生的黑暗，即弄珠客所谓“借西门庆以描画世之大净，应伯爵以描画世之小丑，诸淫妇以描画世之丑婆、净婆，令人读之汗下”①，这样他必然要着重写社会的“阴暗面”，不如此又如何能起到“世戒”的作用呢？而才子佳人小说则不同，它常常不过是作者的“夫子自道”，是作者表情达意、抒发理想之作，缺乏坚实的生活基础，充满着浪漫的理想的气息。那些缠绵悱恻的爱情故事

① 《金瓶梅序》。

的主人公，常常有作者的影子，或者说凝聚着作者对新的爱情的认识和渴望。如烟水散人就是因为面对着“局促作辕下驹”、“谋食方艰”的残酷现实，反而要在小说中权为“风月主人”、“烟花总管”，“收粉黛于香闺”，“拾珠玑于绣阁”；虽然明明知道“无异乎游仙之虚梦，跻显之浮思而已”，却宁愿“飘飘然若置身于凌云台榭，亦可以变啼为笑，破恨成欢”[①]，把自己陶醉于梦境之中。这样，他们便在作品中尽量美化自己，把自己描绘成风流倜傥、温文尔雅的才子，并模拟出一个才貌双兼的绝世佳人与己相配，尽情享受爱情的幸福。然而毕竟不是每个“才子”都有这样的艳遇，所以才子佳人小说作者免不了按照想象的逻辑或参照众所周知的恋爱公式编造情节。这也是它形成公式化概念化的原因之一。对这些生编硬造的爱情故事，有人是不满意的。如隺市道人就指斥“其弊在于凭空捏造，变幻淫艳，贾利争奇”[②]；天花藏主人也说：“从来传奇小说，往往托兴才子佳人，缠绵烦絮，剌剌不休，想耳目间久已尘腐。”[③] 所以历来对才子佳人小说的评价是不高的。尽管如此，脱胎于《金瓶梅》而能别出新意，以美好动人的男女之情代替了粗恶淫滥的色欲，提高了世情小说的审美层次，这还是很有价值的；尤其重要的是，作为由《金瓶梅》向《红楼梦》过渡的中介，才子佳人小说的爱情观以及在艺术上取得的成就，对《红楼梦》的出现起到了重要的桥梁作用。换一句话说，没有《金瓶梅》和才子佳人小说，便不会有《红楼梦》。

关于《红楼梦》，小说史家已经作了很多研究，它在小说史

① 《女才子书叙》。
② 《醒风流序》。
③ 《快心编凡例》。

和文学史上的重要价值，早已得到了肯定。我们这里所要强调的仅仅是，作为世情小说的一个阶段和最高峰，它具备了哪些同类小说所没有的东西。对于《红楼梦》的主题，已经是众说纷纭，莫衷一是。事实上，《红楼梦》的主题并不是单一的，肯定其一面否定其余，是冒险的做法。《红楼梦》描写了广泛的社会生活，涉及到多方面的问题，站在不同的角度来审视它，可能会得出很多迥然不同的结论。当我们站在由《金瓶梅》发展而来的世情小说的角度看《红楼梦》，有两个问题更应该引起我们的注意：一是它把才子佳人小说已建立起的爱情观念又发展到一个更高的层次；二是它将爱情描写与社会生活的描写有机结合起来，以爱情为中心，展示了无限丰富的社会内容。《红楼梦》既是一曲动人心魄的爱情悲歌，又是一出意味深远的人生悲剧。如前所述，才子佳人小说虽然为我们讲了很多动人的爱情故事，表明作者的审美情趣确比兰陵笑笑生大大提高了，但它的致命弱点是故事大多出自作者的主观想象，缺乏坚实的生活基础，人物也太理想化。比如它的男女主人公，往往是一见钟情，便矢志不渝，不达目的，誓不罢休；而结局也往往是令大家都满意的大团圆形式。另一点，才子佳人小说中的情，与封建礼教还有千丝万缕的联系，或者说还没有完全冲出封建礼教的规范，致使其人物的性格常处于分裂的状态，给人以不真实的感觉。他们一方面追求个人的幸福，一方面念念不忘君臣父子的伦理关系及男女之大防等封建道德，而且结果总是既能得到幸福的爱情（甚至是在皇帝的帮助下得到的），又维护了封建礼教。这种两全其美的事在生活中是很难见到的，或者说是根本不可能的，只能是文人的白日梦。《红楼梦》则不然，它的整个故事都是建立在现实主义创作原则之上的，作者写的虽只

是一对公子小姐的爱情，却凝聚着天下一切纯情男女的所思所想，以巨大的真实感动着千千万万的读者。作者并未把宝、黛爱情仅仅放在才子佳人、郎才女貌的标准上去处理，而是深入人物的深层意识，着力挖掘出人物最本质的东西，这也正是令人感到真实和动人的真正原因。例如宝玉和黛玉本来是真心相爱，却都羞于启齿，每每以假意相探，以致误解层出，自寻烦恼。第二十九回黛玉以张道士提亲一事奚落宝玉，二人又闹起来，都觉得自己的一片真心被人误解，万分委屈，一个赌咒"我白认得你了。罢了，罢了！"另一个说："昨日张道士说亲，你就怕阻了你的好姻缘，你心里生气，来拿我煞性子。"其实这些都不是心里话，此时宝玉心里想的是："别人不知我的心，还有可恕，难道你就不想我的心里眼里只有你！你不能为我烦恼，反来以这话奚落堵我。"黛玉也是这样想："你心里自然有我，虽有'金玉相对'之说，你岂是重这邪说不重我的。我便时常提这'金玉'，你只管了然自若无闻的，方见得是待我重，而毫无此心了。如何我只一提'金玉'的事，你就着急，可知你心里时时有'金玉'，见我一提，你又怕我多心，故意着急，安心哄我。"这两段丰富的内心独白，既有对恋人倾心爱慕的真诚表白，又有因误解而产生的怨恨。一个在心里说"我的心里眼里只有你"，另一个也承认"你心里只有我"。但在表面上，二人却在用隐晦、曲折的方式试探着对方。由此，二人被爱情折磨的内心痛苦，生动地展示给读者。如果作者只写宝黛表面上的争吵，而没有对二人内心世界的深刻揭示，那么引起宝黛误解的东西也可能同样造成读者的误解，以致无法把握他们的真实情感。如果说此时的宝黛尚处在互探真心的阶段的话，那么到了第三十二回，林黛玉则探到了贾宝玉的真心。这一回写黛玉唯恐宝玉

借麒麟之缘和湘云“做出那些风流佳事来”，便跑来偷听他们的谈话。谁知不但没有什么“风流佳事”，却意外地听到宝玉对自己一片真心的表白：“林姑娘从来说过这些混帐话不曾？若他也说过这些混帐话，我早和他生分了。”宝玉不但把宝钗、湘云劝他讲些仕途经济骂作是“混帐话”，而且公开表示偏向与钗、云完全不同的黛玉。作者写道：“林黛玉听了这话，不觉又喜又惊，又悲又叹。所喜者，果然自己眼力不错，素日认他是个知己，果然是个知己。所惊者，他在人前一片私心称扬于我，其亲热厚密，竟不避嫌疑。所叹者，你既为我之知己，自然我亦可为你之知己矣；既你我为知己，则又何必有金玉之论哉；既有金玉之论，亦该你我有之，则又何必来一宝钗哉！所悲者，父母早逝，虽有铭心刻骨之言，无人为我主张。况近日每觉神思恍惚，病已渐成，医者更云气弱血亏，恐致劳怯之症；你我虽为知己，但恐自不能久待；你纵为我知己，奈我薄命何！想到此间，不禁滚下泪来。”黛玉所想，可谓句句含血，字字滴泪，饱含着对宝玉的深情厚意，和对自己命运既悲且叹的痛苦心情。经过了无数次的误解和痛苦的折磨之后，黛玉终于明白了，宝玉不仅爱她，而且爱得是那样真挚和热烈，而且“私心称扬于我”，“竟不避嫌疑”！这又惊又喜，反映了她内心幸福激动的心情。然而，她并没有陶醉于觅得知己的欢乐，反而很快陷入既悲且叹的痛苦之中。其实，这也正是黛玉性格的矛盾所在，虽然她能领会宝玉的一片深情，最终能否得到这样的幸福，仍然是值得担忧的。“金玉”之论，像一片乌云，时时在她的心头蒙上一层浓重的阴影，使她无法尽情地憧憬未来的幸福。最后的结局说明，她的担心并不是多余的。黛玉不愿相信“金玉”之说，却不得不相信“金玉”之说的存在，原因就在于她清醒地意识到

宝钗的现实威胁，而且就各方面条件来看，自己无法战胜这个强大对手。正是对宝玉的爱和对这种爱的担心，构成了黛玉在爱情上的极端矛盾心理。这个矛盾并非产生于黛玉自身多愁善感的个性，而是严峻的现实在她心灵上的反映。

那么现实是什么呢？这正是曹雪芹笔下的宝黛爱情不同于才子佳人式的爱情的地方。他没把宝黛爱情看成是单纯的郎才女貌的情感交流，也没看成仅仅是宝黛两个人的事。事实上，宝黛爱情中还包含着社会、伦理、家族利益等多方面的内容，他们背后还站着一大群人。这就决定了爱情能否结出幸福的果实，关键并不在他们自己，他们的命运要由别人来决定。因为宝黛爱情的一个重要特点是，主人公并不仅仅是两个纯情少男少女，而同时还是两个封建礼法的叛逆者，他们的爱情里包含了比别人更多的东西，这就为事情埋下了祸根。所以，尽管两人爱得是那样真诚、热烈和坚定，最终还是被他人生生地拆开了！美好的理想化作泡影，人生的希望也就变得暗淡以致完全消失，黛玉终于含恨而逝。曹雪芹没把宝黛爱情写成才子佳人那样的大团圆，而处理成一场千古悲剧，他没有让太理想化的东西掺入作品，而是正视着生活的现实。所以，尽管是悲剧，却比才子佳人小说式的“喜剧”更动人、更真实，因此也更具有永恒的价值。

四、讽刺的叙事特征与社会批判

世情小说是反映现实生活的，所谓“描摹世态，见其炎凉”，不可避免地要涉及社会时弊，并予以揭露与批判。专写社会“阴暗面”的《金瓶梅》自不必说，就连写青年男女卿卿我

我的才子佳人小说，都要接触到社会问题。我们曾在前文谈到自古就有作者“泄愤”之说，不少小说家写小说，并非单为了娱人或自娱，而是因为一肚皮不合时宜，胸中有无限愤慨之气无法排遣，便著而为小说。其中尤以世情小说最为明显，字里行间，无不显示着作者的喜怒哀乐之情。对待社会的黑暗丑恶现象，有的作者是采用正面批判揭露的态度，就是揭出黑幕，露出丑恶，予以鞭挞；另一种态度是讽刺，在含蓄委婉的表象下蕴含着尖锐而激烈的批判态度。《红楼梦》对社会问题采取的态度属于前者，《儒林外史》属于后者，《金瓶梅》则兼而有之。

鲁迅先生论《金瓶梅》，曾说“作者之于世情，盖诚极洞达，凡所形容，或条畅，或曲折，或刻露而尽相，或幽伏而含讥，或一时并写两面，使之相形”[①]，就指出作者对社会的丑恶既有正面揭露的手法，也有暗中含讥的曲笔。前者如写西门庆为买官派来保到东京送礼，蔡太师见到厚礼，一片惊喜之情溢于言表：“只见黄烘烘，金壶玉盏；白晃晃，减靸仙人。良工制造费工夫，巧匠钻凿人罕见……如何不喜？”书中写上自朝中宰辅、封疆大吏，下至府尹、知县，以及守御、团练之类的武职，几乎都在贪赃枉法，循私舞弊。作者就此气愤地评论道：“看官所说，那时徽宗天下失政，奸臣当道，谗佞盈朝，高、杨、童、贯四个奸党，在朝中卖官鬻爵，贿赂公行，悬秤升官，指方补价。夤缘钻刺者，骤升美任，贤能廉直者，经岁不除，以致风俗颓败。赃官污吏，遍满天下，役繁赋重，民穷盗起，天下骚然。不因奸佞居台辅，合是中原血染人。”对社会之黑暗腐败，进行公开批判和指斥。但《金瓶梅》对另外一些人尤其是对书中的帮闲

① 《中国小说史略》。

食客之流，则多用讽刺之笔。对这帮无德无行的不义之徒，似乎只有用讽刺才能表达出作者的鄙夷厌恶之心。如书中写到西门庆家的伙计韩道国，一天正向众人胡吹自己与西门庆的交情是如何之厚，说主人对他“言听计从，祸福共知，通没我一时儿也成不得”，并说自己如何“行止端庄，立心不苟”，简直是一派正人君子之相。谁知恰在此时，有一人慌张走来，告诉他“大嫂和二哥被街坊众人撮弄了，拴在铺里，明早要解县见官。”原来他的妻子与小叔子通奸，被人双双捉去，要告到官府。韩道国听了“大惊失色，口中只咂嘴，下边顿足”，临走还对众人说：“大官人有要紧事寻我商议，不及奉陪。”其实他去找应伯爵去托西门庆到县里去说情，以防闹大了他更丢人。情势的突转，使他从庄严的高空跌到卑劣的泥淖中，原形毕露。在大多数的场合，作者都能保持冷静客观的态度，他只是真实描绘出两幅情趣迥异的画面，让它们在对比碰撞中闪耀出讽刺艺术的喜剧色彩。《金瓶梅》第六十九回和七十八回写西门庆奸通林太太，有十分露骨的性交场面描写，对西门庆这个嫖娼老手和好“干这营生”的林太太来说，本来并不奇怪。妙的是作者偏偏把他们的奸行放在“节义堂”里进行。作者通过西门庆的视点写“迎门朱红匾上‘节义堂’三字；两壁书画丹青，琴书潇洒；左右泥金隶书一联：‘传家节操同松竹，报国勋功并斗山。’”正是在这令人肃然起敬的“节义堂”里，却住着一个外表高贵的淫妇人，演出了一场粗恶不堪的丑剧。庄与谐的强烈对比，将人物卑污的灵魂刻画得入木三分。再如第四十九回写蔡御史在西门庆家酒足饭饱之后，西门庆叫了两个妓女侍宿，蔡御史一边假惺惺地连说“恐使不得”，一边却“月下与二妓携手，不啻恍若刘阮之入天台。”风雅的言词掩饰着一颗淫荡而虚伪的心灵。

两幅矛盾的画面放在一起，实在不胜滑稽！

讽刺手法在《儒林外史》里被吴敬梓运用得炉火纯青，这使《儒林外史》成为古代最伟大的讽刺作品。关于吴敬梓的讽刺技巧及其效果，我们在第一编的有关章节里已经涉及，这里只着重谈一下作为讽刺小说的叙事特征。吴敬梓的叙事方法，有继承《水浒》以人物单传结构作品的地方，“驱使各种人物，行列而来，事与其来俱起，亦与其去俱讫。虽云长篇，颇同短制。”[①] 胡适把它说成“全书是一段一段的短篇小品连缀起来的。”[②] 作者不追求故事情节的完整和人物性格的丰满，而只是用完全客观的态度展示人物的某个行为或性格的某个方面，以构成一幅丑陋的儒林图画。与《红楼梦》相比，也可以看出《儒林外史》的这个特点。曹雪芹生活的时代与前代相比较，社会生活越来越丰富复杂，作家对自身完整性和生动性的认识能力和表现能力也大大提高了，所以《红楼梦》中的人物形象，比《三国》《水浒》人物更为完整、鲜明、复杂，他们既相互关联，又有相对的独立性和客观存在的价值。提起贾宝玉、林黛玉，或是王熙凤，我们马上就会想到他们的种种作为，他们性格的方方面面，他们的衣着外貌直到内心世界。但《儒林外史》的人物并非如此。作者只撷取社会生活中最精彩而最有表现力的镜头，它可能是张三所为，也可能是李四所为，对吴敬梓来说，那并不重要；重要的是要用这些镜头剪辑成的儒林故事，揭示出儒家文人的卑微心灵。当我们提到范进的时候，想到的是他的中举而发疯；当我们提到周进的时候，想到的是他一头撞到号板上昏死过去；当我们提到胡屠户，自然首先想到他对范进那

① 《中国小说史略》。
② 《五十年来之中国文学》。

关键的一巴掌，和最后“笑迷迷地去了”的动人神态……。总之，吴敬梓让一系列人物走马灯般上台表演自己最拿手的节目，读者却很难弄清他们从何而来，到何而去，最终结局怎样，并不了解他们的全部性格。是吴敬梓没有他同时代的曹雪芹那样的艺术能力吗？非也，是不为也。吴敬梓的小说观念与曹雪芹是有差别的，他观察生活的角度与反映生活的方法也不同于曹雪芹。他不是在为哪个家族或哪些人物立传，他不是在表现完整的人生（而这常常成为世情小说作家追求的目标），他只想用生活的片断表现一部分人的心灵。自然，这些“片断”是最有代表性的。事实上，抓住人物最有特征的言行，再进行某些夸张处理，表现人物性格的某些侧面（也可能恰恰是性格的核心），是《儒林外史》塑造形象的基本方法，体现了古代传统讽刺文学的典型观。曹雪芹追求人物性格的完整和复杂，所以他运用了多种叙事角度，充分发挥了传统说书体小说全知叙事的特长，对人物形象进行纵横交错、里外交叉式的剖析，不但在结构上有“网状”的特点，在人物性格的刻画上同样如此。《儒林外史》则不然，作者摒弃了传统的叙事方法，他宁愿退居幕后，对作品人物只作旁观式的记录。他的镜头基本上只从一个角度对着作品人物，并随着主人公的动作和思维轨迹，作特写式的扫描。事件的起因和结局，人物的来龙去脉，全由主人公自己去完成，少由作者评说。一个明显的标志是“但见”、“原来”、“看官听说”之类引起评价文字的传统套语消失了，代之而起的是作品角色直接步入读者的视野，而不需要“说书人”作介绍。如夏总甲的出场：“正说着，外边走进一个人来，两只红眼边，一付锅铁脸，几根黄胡子，歪戴着瓦楞帽，身上青布衣服就如油篓一般；手里拿着一根赶驴的鞭子……”；严贡生的亮

相："吃了一回，外面走进一个人来，方巾阔服，粉底皂靴，蜜蜂眼，高鼻梁，落腮胡子。"同样是人物肖像描写，因为中间没夹着个"说书人"，是由读者直接看出来的，所以便显得格外真实。表现人物言行当然也是同理，作者省去了评说的功夫，实际上更受到了读者的信任。《儒林外史》中的讽刺为什么那么犀利而深刻，那么深入骨髓？与作者的客观叙事方式是有直接关系的。在这一点上，兰陵笑笑生做得虽说差强人意，但若与敬梓先生比起来，就稍逊一筹了。他的缺点是在人物活动之后，常加上不必要的评说；有时对讽刺的"度"把握不准，以致流于油滑，使场面变成闹剧。如有一回写应伯爵众食客在丽春院里筵宴，用了一段骈体文字描写众人的吃相，虽然也让人觉得闹哄哄的颇为有趣，却没有《儒林外史》那样冷峻的讽刺效果，显得较为浮浅和直露。至于蔡老娘、赵太医之流出场时的自嘲诗，除了博人一笑而外，就更让人觉得浅薄，已经谈不上什么讽刺了。吴敬梓的成熟表现在他似乎永远不为笔下的场面所动，绝不轻易地进行主观评论。也不使用过于夸张的字眼，一切都显得那么自然。而深刻强烈的讽刺力量，正产生在这真实与自然之中。

小说史上达到《儒林外史》的讽刺水平的作品极少，或者说是没有。清末的"谴责小说"虽然亦意在批判社会，但作者常被强烈的功利观念刺激得躁动不已，难以保持平常而冷峻的心态，所以下笔总要过头，人物便失了真貌，徒有批判之心，实际上却因失却真实并没有达到目的。

第七节　公案侠义

公案侠义小说源远流长，但真正繁荣则在清代。此类小说以其独特的内容及艺术风格最受下层民众的欢迎，但对研究者来说向来重视不够，评价亦不甚高。奇怪的是，历史发展到高科技的时代，武侠小说的创作与研究却又突然间勃然而兴，以致超过了小说史上最繁荣的时期。新武侠小说为人们所喜爱的程度，超出了想象，它的艺术价值无疑在重新受到肯定。这种文学现象（也可以说是社会现象）对我们重新审视古代的公案侠义小说，肯定是有启发的。

一、源流和演化

公案侠义小说原分两途，以侠义小说为早。早在春秋战国时代，由于诸侯争霸，"合从连衡，力政争强"，为了增强自己的政治军事实力，争相收纳侠义之士；乃至列国公子，自己充当游侠，致当时大兴游侠之风。《史记·游侠列传》云："至如闾巷之侠，修行砥名，声施于天下，莫不称贤，是为难耳。然儒、墨皆排摈不载。自秦以前，匹夫之侠，湮灭不见，余甚恨之。以余所闻，汉兴有朱家、田仲、王公、剧孟、郭解之徒……"所谓"闾巷之侠"就是指的"游侠"，《汉书》称作"布衣游侠"，是相对于官府豢养的刺客侠士来说的。游侠没有什么政治地位，实际上因"以武犯禁"，与官府、法律是相对立的，

所以统治阶级并不欢迎他们，这与身负重大政治使命去刺杀吴王的专诸、刺杀秦王的荆轲是有区别的。不过游侠有自己的品格，司马迁说他们“其行虽不轨于正义，然其言必信，其行必果，已诺必诚，不爱其躯，赴士之厄困，既已存亡死生矣，而不矜其能，羞伐其德”[①]。他们讲信义，不怕牺牲，为了解救别人敢于出生入死，而且事后又不居功自矜，这就是他们受民众欢迎的原因。历史的各个时期，都有这么一批人，虽为统治阶级所不容，在下层社会却有广阔的生活天地，根本原因也在这里。游侠的道德行为和社会作用显然有值得肯定的一面，所以司马迁、班固都把他们入了正史，为他们设《游侠列传》，记载他们的事迹，歌颂他们的行为。如司马迁赞扬汉代游侠朱家“所藏活豪士以百数，其余庸人不可胜言。然终不伐其能，歆其德，诸所尝施，唯恐见之。振人不赡，先从贫贱始。家无余财，衣不完采，食不重味，乘不过軥牛。专趋人之急，甚己之私。既阴脱季布将军之厄，及布尊贵，终身不见也。”班固《汉书》云：“布衣游侠剧孟、郭解之徒驰骛于闾阎，权行州域，力折公侯。众庶荣其名迹，觊而慕之。”刺客与游侠是不同的，他们更像是现代社会的“杀手”，受某些人的指派去杀掉敌手，他们一般有强大的靠山，政治色彩较浓；当然，其中也包含善恶的道德因素，所以也常被人涂上义的色彩。但这种义不是主动地济穷救危，而是知恩有报，“士为知己者死”。对于统治阶级来说，“以武力犯禁”的游侠显然不如听话的刺客有用，因为后者可以牺牲自己的生命去实现统治者在战场上得不到的东西。所以后世正史不再为游侠列传，而只赞扬那些以身殉国或以身殉主的忠

① 《史记·游侠列传》。

臣义士。

盗与游侠也有些关系，有时二者可能是重合的。著名的古代大盗柳下跖也许就是这样一个具有双重身分的人。否则，庄子为什么要写他呢？如果他仅是个盗贼，庄子出于何种目的去赞扬他呢？那不明明是在“诲盗”吗？有的研究者认为跖该是个农民起义军首领，也有人说他是个“盗侠”：盗而称“侠”，今人可能觉得奇怪，但在先秦，二者确是有联系的。在庄子的笔下，盗有五德：“夫妄意室中之藏，圣也；入先，勇也；出后，义也；知可否，知也；分均，仁也。五者不备而能成大盗者，天下未之有也。”[①] 家有家规，行有行规，盗贼也有自己的道德原则，只有遵守这些原则，才能受到众盗的拥护，成为首领。盗跖该就是这样的角色。庄子记述盗跖，除了他具备“五德”，更重要是他的所作所为与民众利益有相一致的地方，否则不可能“从卒九千人，横行天下”[②]，有如此大的规模。从盗跖对孔子义正辞严的斥责中，也可以看出他是与官府对着干的，他认为历史上的统治者互相杀伐，“以强凌弱，以众暴寡”，把天下搞得乱七八糟，那才是强盗的行为！而儒士们“矫言伪行，以迷惑天下之主”，助纣为虐，同样是强盗行为，远不如他们杀富济贫的侠义行为光彩。

先秦诸子和史传中的侠士故事还算不上真正的小说，但对后来的侠义小说产生了影响。侠士真正进入小说是在唐代，唐传奇中有些作品是专写侠士行为的，著名的如《聂隐娘》、《红线》、《虬髯客传》等。传奇小说的突出特点是具有奇幻的色彩，情节曲折，人物行为或经历多有异于常人之处。侠士的所作所

① 《庄子·胠箧》。
② 《庄子·盗跖》。

为本身就具备这样的特征，所以更受到传奇作者的注意。传奇中的侠义主题主要表现的是豪侠精神：排难解忧，扶困济贫，见义勇为，舍生忘死，讲信义重友情，反抗强暴和邪恶等。侠士的类型也可分为好几种：如有的是报仇型的。古人把为亲人报仇视为一种美德，常常能流传千古。李端言的《蜀妇人传》及《集异记》中的《贾人妻》，都是写侠女为报父仇，忍辱负重，嫁人生子，最后寻找机会杀死仇人；与此同时，她的亲子也往往成为牺牲品。在她们看来，报父仇乃是义，为了义宁可抛弃母子情。另一类是写侠士的见义勇为，打抱不平，成全别人的好事。如冯燕“以意气任专”，专门“搏杀不平”，他在杀死不义的情妇后，又主动自首洗刷她丈夫蒙受的不白之冤。杀死不义之人自然是义，但若因此而造成别人的冤屈显然又陷人了新的不义。冯燕在这时表现出一个真正侠士的品格，敢做敢为，挺身而出，既“杀不义”，又“白不辜”，义与豪达到了完美的统一。《无双传》中的古押衙与王仙客有深交，为了救出无双，成全他们二人的美满婚姻，不避艰险，巧施奇计，最后终于成功。奇的是，为了保证事情以后不泄漏出去，他竟在王仙客和无双获得幸福的同时自刎而死，使他的行为愈显得悲壮。还有一些侠士是与政治斗争紧紧联系在一起的。红线、聂隐娘、虬髯客都是这样的人物。红线是个本领超人的女侠，她为了报薛嵩的养育之恩，同时也憎恶魏博节度使田承嗣的“背违天理”，在薛嵩忧思万端、一筹莫展的时刻，连夜往返七百里，从田承嗣头边窃回金盒。田氏幕府中豢养着三百个武勇的保镖，竟无一人察觉，田承嗣“惊怛绝倒”，被红线的高强本领和侠义行为所震慑，一场就要兴起的藩镇割据的恶战因此而避免。虬髯客似与一般侠士不同，他怀有问鼎之志，原打算征战三十载完成霸业。

他为人爽直慷慨，仙风道骨，满身侠气，其行也有龙虎之状。但当他遇到了李世民，确认李才是一世英主，于是自觉地拱手相让，将家产全部赠给李靖，自己到东南海外扶余国建立王业。李靖、红拂也是这种类型的侠士。不论何种类型，传奇中的侠士形象都包含着作者的理想和人民的愿望。他们希望在自己最困难的时候，有这样的英雄人物出现，驱走邪恶势力，帮助自己战胜困难，实现自己的愿望。可以说，传奇中的侠士形象在一定程度上是一种精神的化身。而这一点也深深影响了后来的侠义小说，使它们在很大程度上不过是作者虚构想象的产物，生活的根据并不多，理想的成分要大大多于现实的成分。

宋元说话艺术中题材众多，也有了比较明确的分类，但却不见侠义故事被作为一个单独的类型。与它相关的朴刀、杆棒两类故事，各存目十一种，有的虽含有侠义成分，但并无真正称得上侠义内容的作品。宋元说书各种题材都很发达，为什么独缺此类内容，这也是个很值得注意的现象。“三言”“二拍”中有几篇侠义作品，如《古今小说》中的《杨谦之客舫遇侠僧》，《拍案惊奇》中的《程元玉店肆代偿钱，十一娘云岗纵谭侠》。后者除塑造了一个侠女形象，还借十一娘之口对古代侠义故事的源流作一概括，由此可见明代作家对侠义小说作为一种类型，还是有一定认识的。另外还有人托名段成式辑《剑侠传》四卷，收集了唐宋以来有关剑侠的故事。为什么要专收集这类故事呢？因为它的题材和审美效果都有其独特性，这同样可以说明侠义小说作为一种类型已被读者和作者认同。明代最著名而又成系列的侠义故事当属《水浒传》。《水浒传》虽然已被我们归人英雄传奇并作为代表作，但并不影响我们对其侠义成分的认识。同为英雄人物，《水浒》英雄与《三国》英雄是有明显差别的，其

中一点就是李逵、武松、鲁智深等人浑身都充满着侠气，而关羽、张飞等人却没有。《三国演义》写的是建功立业的大事业，《水浒传》则重在写绿林好汉们打家劫舍的侠义行为。武松双拳打死猛虎为民除害，又杀掉西门庆、潘金莲为兄报仇，宋江冒死为晁盖等人通风报信，鲁智深拳打镇关西，以及水浒英雄劫法场等，都是典型的侠义行为。当然，与以前的侠士相比，《水浒》中的英雄们具有了更高的层次，他们已经不再是神出鬼没的孤胆英雄，也不再是纯粹的个人行为，而是为了共同的目标，团结成一个战斗的集体，组成一幅英雄的群像。另一部英雄传奇小说《隋史遗文》中的人物也极有侠义色彩，如秦琼、单雄信、程咬金等一帮草泽英雄，轻财好施，舍己救人，剪恶持颠，藏匿逃犯，受恩必报，施恩而不图报等等，都有浓厚的侠士之风。不过这两部书中的人物虽有侠风，却与古代游侠有一个根本的区别，就是他们不再满足于隐居山野，甘于寂寞，而是在向官府靠拢，以致最后成为统治者手中的工具。《水浒》英雄们最终被招安了，而且卖力地去打另一帮侠义之士；《隋史遗文》的英雄也成为开国功臣，转化为新的统治者。因此在某种意义上说，侠义小说的性质在慢慢改变。至清代侠义与公案合流，侠士们终于变为官府手中的得力工具，完全改变了侠原有的性质，并不是突然的。

公案小说相当于现代的侦探小说，描写案件侦破的曲折过程，歌颂能官的聪明才智。公案故事虽然早已记载，但真正形成规模并成为一种小说类型是在宋代。在宋代说书中，公案题材是极重要的一种，在几种记载里都少不了它，看来它是民众喜闻乐见的题材。《醉翁谈录》里属于公案类的话本有十六种，仅次于传奇，与灵怪、烟粉类相同。这十六种大部分内容已不

详，只有《三现身》还存在《警世通言》里，即《三现身包龙图断狱》，叙开封府押司孙文救了一个冻倒在大雪里的人，此人后来竟与孙妻私通，并将孙文害死，干脆娶走了孙妻。孙文的鬼魂三次出现，案为包公所破。另外尚存的其他公案话本还有《错斩崔宁》、《简帖和尚》、《合同文字记》、《错认尸》、《计押番金鳗产祸》、《宋四公大闹禁魂张》、《曹伯明错勘赃记》等。与现代侦探小说不同的是，这些公案小说还没有把破案过程作为描写重点，因此主人公是作案者而非破案者，重点写的是作案过程，后来东窗事发，官吏只是根据明显的证据进行简单的判决。这一点与清代的施公、包公作品也是不同的。另外所写案件一般都是“民事案件”，不外奸淫、偷盗、谋财害命之类。也有的是写官府草菅人命，胡乱判案，结果造成冤案，以此揭露黑暗的吏治。

元代公案小说不多，但公案戏却异军突起，对后来的公案小说造成了影响。元代公案戏流传下来的多达二十余出，数量十分可观。著名的如《窦娥冤》、《鲁斋郎》、《蝴蝶梦》、《后庭花》、《双献功》、《杀狗劝夫》等。就内容上说，公案戏加强了对社会的批判力量。宋代公案话本写冤案固然也谴责官吏的无能，但常在案情里加入一些偶然性因素，如《错斩崔宁》、《错下书》、《错认尸》、《错勘赃》，都着眼于一个“错”字。《错斩崔宁》中的冤案，作者认为是因为“人情万端”、“世路崎岖”，所以得出“口舌从来是祸基”的结论，把冤案的根源归结为“戏言”，而非吏治的黑暗。这显然是表面化的。虽然我们不能说这是作者在有意减轻官府的罪责，但在客观上确实削弱了批判的力度。元代公案戏则不然，不少戏中人物都是“权豪势要”，或皇亲国戚，或花花太岁，或地痞恶霸，他们在社会上为

非作歹，横行不法，“打死人不偿命，如同房上揭片瓦”，给人民带来了深重的灾难。公案戏重在揭示造成冤案的必然性，揭露抨击那些作恶者的罪行，这样就增强了对封建社会批判的力量。在批判黑暗吏治的同时，公案戏还塑造了一批公正廉明的清官形象，最著名的是包公。这些清官的主要性格特点是刚正不阿，铁面无私，能公正执法；另外一点是充满智慧。清官形象既来自生活，更主要的是表达了作者和读者的共同愿望，是理想主义的产物。

明代中叶以后是公案小说发达的时期，产生了《包龙图判百家公案》、《龙图公案》、《皇明诸司公案》、《海刚峰先生居官公案传》等一系列作品，有长篇，也有短篇专集。这些小说的主题大部分由揭露黑暗政治转向歌颂清官的明察和廉明。清官斗争的对象多是奸夫淫妇、强盗窃贼、流氓地痞乃至狐妖兽怪，很少让他们面对统治者进行直接的斗争，因此这些作品的政治色彩都不太浓，远不如元代公案戏。只有《包公案》和《海公案》尚能表现主人公对黑暗政治的顽强斗争精神。

二、公案、侠义小说的合流

侠义、公案本属两种不同题材的小说，一是写侠士们仗义助人，为民除害，考虑的是下层民众的利益；而公案则是维护封建法律，虽然也有为民雪冤的清官，但从根本上说，是为统治阶级服务的。在很多时候，侠士们与清官们的利益会发生冲突，成为矛盾的双方。因为自古以来侠士都是“以武犯禁”的，禁者，法也。而清官们虽然廉明，却也是执法的，对侠者的犯法行为，他们当然也应该治理。在官府抓捕的盗贼中，也许正

有“盗侠”在。这样看，侠士与官府，侠义小说与公案小说，有其对立的一面。不过我们还应该看到，二者也还有相似的一面，侠士与清官虽出发点不尽相同，但都讲究公正，都对邪恶的势力深恶痛绝并予以反抗和打击。比如对那些为非作歹、祸国殃民的势要权豪，侠士出于义愤，清官出于维护法律，都与他们进行斗争，最终不约面同地达到为民除害、维护人民利益的目的。另外从艺术风格上看，公案小说与侠义小说也有相近的地方：二者都讲究故事情节的曲折变化，主人公都充满智慧，并且神秘莫测，具有超常的能力，为故事蒙上了一层神奇的色彩，产生了其他类型小说所没有的那种独特的吸引力。公案与侠义为什么能在清代走向合流，我们认为与上面所说的这些共同点或相似点是有关系的。对于读者来说，充满智慧的清官与满身侠勇的侠士们结合起来，必能演出更为引人的故事。事实果然如此，合流后的公案侠义小说变得智勇相兼，文武双全，愈发显得有声有色。有人说公案、侠义合流是现实生活使然，其实非也。因为不论是清代还是前代，尚没听说官府豢养一群会飞檐走壁的侠义之士，专门充当破案时的工具。其实公案、侠义合流主要是从艺术角度考虑的，是人们的愿望和作家想象的产物。

合流后的公案侠义小说首先是继承了前代的传统，塑造出一批为国为民的清官和义士形象，继续保持着对社会的批判精神。如《施公案》中的施仕纶，清廉正直，为君为国为民到处奔波，所到之处，有口皆碑。他微服私访，平反冤狱，除奸抗暴，表现了对百姓的体恤和同情。他峭直刚正，虽与权贵势要共事，但不苟合，不苟取，对横行乡里，无恶不作的皇粮庄头黄隆基和恶霸罗似虎等人，严惩不贷，大快人心。《三侠五义》

中的包公更是不畏权势、严于执法的清官典型，他睿智明察，集清官、忠臣、孝子为一身，成为千古称颂的人物。一些侠士形象也塑造得各有特色，给人留下了深刻印象。如黄天霸、窦耳墩、白玉堂等。他们都有高强的武艺，豪侠仗义，铲除邪恶，为人民做了不少好事。尤其是《三侠五义》中的白玉堂，是艺术上很成功的侠士形象。他不但年青英俊，武功惊人，还争强好胜，狠毒、偏激、急躁，优点和缺点都很突出，是个很有个性的人物。他的最终结局也并非福寿全归，而是在铜网阵里被乱刀砍死，死得十分悲壮。

不过更值得注意的是公案侠义小说在主题倾向上出现的新变化。变化反映在小说的两种主要人物——清官和侠士身上。其一，清官形象除了保持着正直廉明、为民伸冤的一面之外，其忠君为国的色彩又大大加浓，爱民思想相对淡化。清官的主要任务也渐由为百姓的折狱断案转向直接维护封建王朝的除盗平叛，也就是镇压反抗官府的力量。施仕纶就对黄天霸说："尽忠岂能顾众！"他曾无情地鞭笞吏卒，镇压抢粮的农民，剿除与官府作对的绿林好汉，手段之狠毒，与其他官僚无异。另一部分公案侠义小说虽然也有刑事案件和武林中人逞能斗狠、门户之争的描写，但主要部分则是写捕灭义军和镇压"教匪叛乱"之事的。《于公案》中的于成龙本是清初人物，曾镇压过农民起义，所以书中也主要是写他在这方面的"功绩"，写他如何带领着一帮侠士、武夫，用分化、收买、剿杀等各种手段去扑灭农民起义的烈火。就连包公这样深入人心的清官典型，在《七侠五义》的后半部里，也变成了带着诸侠客、义士讨伐剪除襄阳王叛党，积极参加朝廷里的政治斗争，成了皇权斗争的工具。侠士形象的变化表现在由天马行空独往独来的自由之身，变成归

顺官府自愿充当统治阶级手中的工具；有的甚至背叛了作为侠士最根本的道德原则——义，实际上已堕落为封建官府镇压人民的鹰犬。《施公案》中的黄天霸投降官府并反过来亲手杀死了曾经歃血为盟，誓“同生死”的结义兄弟武天虬和濮天雕等人，逼死两位盟嫂，并且说：“为施公难以顾义”，“既为县主，难顾友情。”这就等于说，当忠义不能两全的情况下，只能为了忠丢掉义，只能为了朝廷，为了官府而出卖朋友。《三侠五义》里张龙、赵虎本来是绿林人物，但经不起高官厚禄的引诱，反过来残杀往日兄弟和起义农民。作者把他们的变节行为说成是“弃逆从顺”、“改过迁善”，认为这才是一条“正路”。展昭、白玉堂等归顺后死心塌地效忠朝廷，奴性十足。展昭为得到一个低贱的“御猫”外号而欣喜若狂，白玉堂则是为消灭反叛只身履险而死在铜网阵中的。其他侠士，虽然并没触犯王法，但听说要见皇帝，都自动穿上罪衣罪裤，以示认罪服法之义，这哪里还有一丝英雄的气概！鲁迅曾指出《三侠五义》中的“这一类书中底人物，则帮助政府”[①]，“虽在钦差之下，究居平民之上，对一方固然必须听命，对别方面还是大可逞雄，安全之度增多了，奴性也跟着加足”[②]，对这些变节了的侠士表示了鄙夷之意。

之所以出现上述的变化，是有多种原因的。首先这是适应统治阶级政治需要的。因为侠就其本义来说，他们“振人不赡”，“趋人之急”，主要是为下层社会民众服务的，对统治者并无明显的好处。相反，因为他们还有“以武犯禁”的一面，尤其是那些神出鬼没的游侠，他们在为民众排忧解难的同时，往往与官府作对，属于社会上的“不安定因素”。而当这些人联合

① 《中国小说的历史的变迁》。
② 《三闲集·流氓的变迁》。

起来，构成一种势力的时候，对统治阶级的威胁就更是显而易见的。所以侠从本质上来说，对封建统治是一种反动力量，统治者对他们是十分担心的。那么如何解决这个问题呢？最好的办法就是招安，也就是化“消极因素”为“积极因素”，把侠拉到自己帐下，为我所用。宋江招安后，不是很卖力去打方腊了吗？这正是统治者的希望。而在公案侠义小说盛行的清代，确曾发生过不少此类的招安事件，太平军就因归顺者的反攻而受到很大损失。由这一点来看，公案侠义的合流并导致思想倾向的改变，不是完全没有生活根据的。

公案侠义小说新的主题倾向虽然符合统治阶级的政治需要，但它毕竟并未蜕化为纯粹的封建政治的宣传品，它更主要的还要受到艺术规律的制约。读者是否欢迎这种变化，乃是其能否发展繁荣的最重要的制约因素。那么读者的真正态度如何呢？回答是肯定的，读者确实喜欢这类作品，当时的创作盛况说明了这一点。只是一部《三侠五义》，便出现了《小五义》、《续小五义》等书，并一直续到二十集；《彭公案》也续到十七集；此外尚有《李公案》、《刘公案》、《张公案》等，虽然艺术水平不高，但却为下层社会的读者喜闻乐见，乃至经纶满腹的高层次读者也受到感染，颇与如今教授们喜看武侠小说相类。如大学者俞樾就对《三侠五义》赞扬备至，认为它“事迹新奇，笔意酣恣，描写既细入毫芒，点染又曲中筋节”，“算得天地间另是一种笔墨”[1]。并且还亲自动手修改，易名为《七侠五义》。清无名氏在《施公案序》中说此书“久已海内风行，南北书肆，各有翻刻”，同样说明公案侠义小说确实具有广大的读者市场。事

[1] 《七侠五义》卷首。

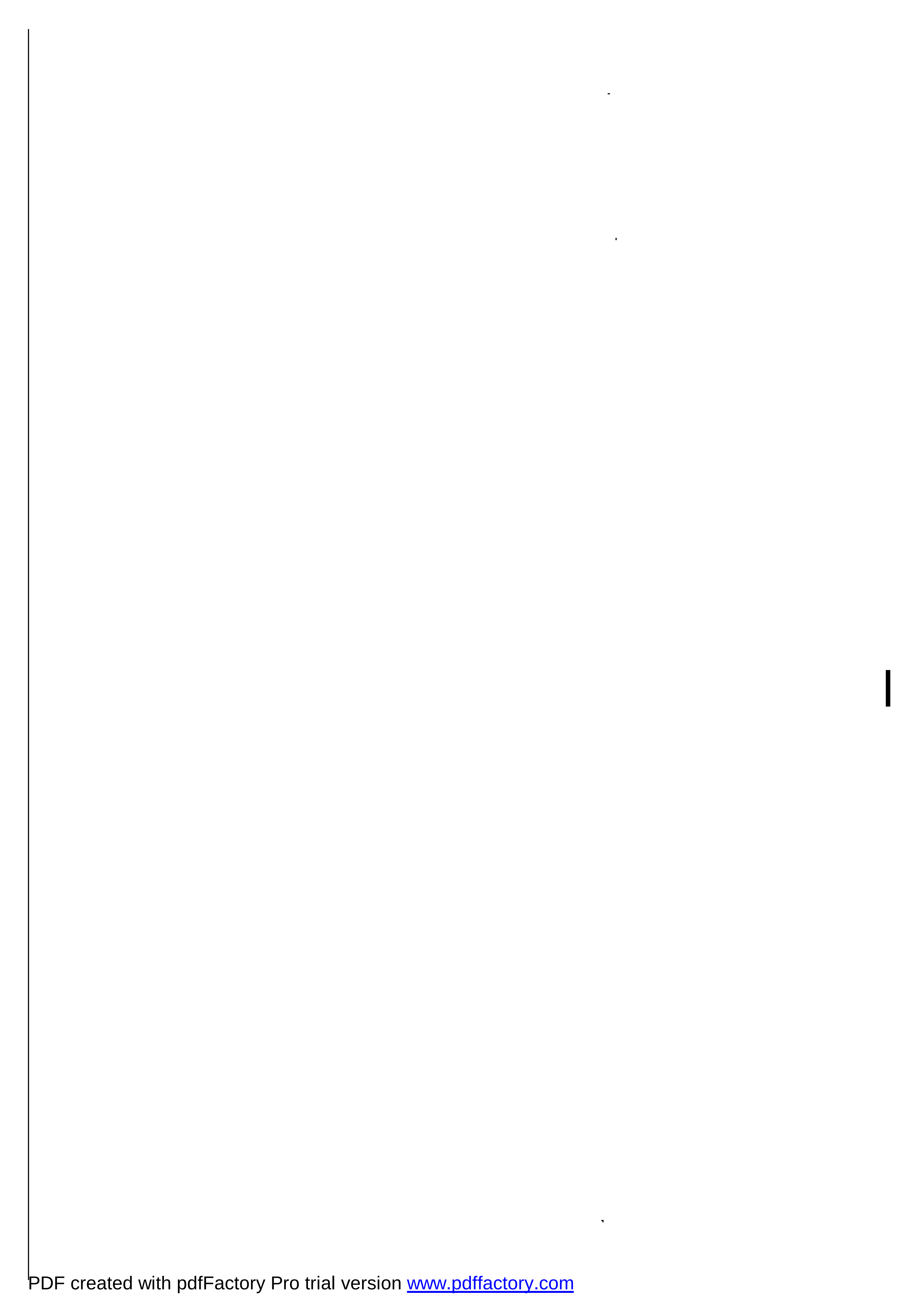
实上，封建社会的读者，他们的“思想觉悟”，并不像我们想象的那样高。尤其是对作为娱乐手段的文学作品中的思想倾向，也并不像我们想象的那样敏感。饱受战乱之苦的下层百姓，他们希望社会的安定，过安生的日子，他们分不清强盗与“农民起义军”的真正界线；相反，官府里的清官领着一群武艺高强的侠客去打强盗，并且将他们绳之以法，在大多数读者看来，都是一件很快意的事。这同样不能用“觉悟”的高低去看待，而是时代的限制使然，有其必然性。鲁迅先生评论清代公案侠义小说“大旨在揄扬勇侠，赞美粗豪，然又必不背于忠义”[①]；忠与义在我们看来应该是对立的，而在当时的读者看来则是一致的，所以也许他们根本就没发现小说中的“矛盾”现象。

如上所述，无论下层的还是上层的读者，他们更注意的是小说的艺术性，而非思想性。俞樾的评论就完全是从艺术角度来说的。公案侠义小说结合了公案与侠义的长处，既有紧张热烈的武打格斗场面，又有曲折离奇的案情；既表现了人物的高度智慧，又展示了人物的高强武功；那些层出不穷的招数和武器，一个更比一个强的武林高人，都给读者以新奇之感。这些小说还继承了说书体小说的传统，善于制造悬念，使故事波澜迭生，环环相扣，让读者欲罢不能。而这些表现技巧和艺术倾向，对当代“新武侠”显然产生了重要影响，只是后者在各方面都有了较大的提高，显得更为精致，也更有吸引力。所以，高科技时代出现的“武侠热”并不是偶然的，在某种意义上，它是古代传统的延续，这同时也说明公案侠义小说的永恒的艺术魅力。

① 《中国小说史略》。

第三编

小 说 美 学



美学是什么？迄今，人们的理解多种多样。我们觉得，美学应当是关于艺术的哲学思考，以及审美经验的理论概括。

小说美学是美学的门类分支之一，自然要受美学的规律的支配，同时也以其自身的方式，来揭示美学的一般规律。

中国古代小说源远流长，创造了人类历史上不可磨灭的具有永恒的魅力的美，经过历代的不断积累、日益精细丰富，逐步形成了为我们的民族所独有的美学传统。这种传统，表现为审美意识和美学理论这样两种形态。

小说艺术作品，是审美意识的具体体现。因为，它们反映了我们民族对于现实美和艺术美的感受、理解和认识，以及与之相关的审美趣味、审美观念、审美理想、审美心理等等。但是，它们毕竟还不具备理论的形态，因而也还不是美学理论。只有当历代小说批评家通过序、跋、评点等多种形式，对它们进行思维的抽象、分析、研究、概括而使之形成为一定的理论形态时，它们才上

升为美学理论。

我们认为，对于表现在各个历史时代的小说艺术中的审美意识进行考察和研究，分析其中所包含的美学思想的实质，并对它的演变发展作出科学的说明，应当是中国小说艺术发展史的任务，而对历代小说批评家、理论家著作中已经多少形成的美学理论和观点进行综合系统的考察和研究，并从中总结出规律性的东西，才是小说美学的任务。简言之，中国小说美学，应当是对历代小说美学理论和观点的历史研究，是对历代关于小说美学问题的理论研究的研究。

当然，另一方面，历代形成的有关小说美学问题的理论和观点，毕竟是我们民族对于小说艺术进行理论思考的成果与历程的反映，尽管这种反映所体现的美学理论的发展，常常并不完全符合、有时甚至还落后于审美意识的发展。但是一般说来，理论的发展总是要受小说艺术发展的制约，并必然在其主要方面反映出小说历史发展的进程和特征。因此，在对历代所形成的美学理论和观点进行历史的考察和研究的过程中，我们不仅不应排斥审美意识在小说艺术中的种种具体表现，而且还应特别注意把这种种的具体表现作为美学理论产生、发展的历史背景，加以必要的说明，从而从二者的联系中，准确地把握中国小说美学发展演进的轨迹和特征。

中国美学同西方美学相比，缺乏严密的系统，小说美学也是如此。不仅缺少鸿篇巨制，甚至缺少逻辑谨严的专题论文，多数理论内容都散见于序跋、笔记杂著和评点之中。表述的方式也相当朴素，缺乏近代科学分析和规定，常常是对日常审美活动和艺术创造的经验性总结和印象式、妙悟式的批评，因而往往停留在直观把握的水平上。

但是，这并非意味着中国小说美学没有内在的理论结构和深刻的美学思想。恰恰相反，只要加以深入的分析解剖，就不难看出，中国小说美学不仅有着独特的概念、范畴、命题和内在的逻辑体系，而且对美学中的各个重大问题，如小说艺术的本质、小说艺术的创作方法、创作规律、典型性格、情节节奏、形式结构、小说家的创作心理与读者的欣赏心理，以及喜剧悲剧等多种美的形态等等，也都提出了自己深刻的见解。因此，这就要求我们在本编探讨之中，努力做到以下几点：

（一）从理论上说明中国小说美学发展演变的历史过程，力图从美学理论的发展与时代发展特别是小说艺术发展的内在联系中，探寻中国小说美学发展的基本线索和不同时期的主要特征。

（二）探讨中国小说美学的基本构成，从理论上分析我国小说美学的基本范畴、规律和特征，在维护民族传统、保持民族特色的基础上，努力描述中国小说美学的内在理论结构。

（三）以新的历史尺度和理论眼光重新审视古代美学思想，力求用现代科学语言，准确地解释古人的思想观点，从而对传统的概念、范畴、命题等等，进行科学的分析解剖，以便从中得到新的认识和新的启示。

当然，要想在以上三个方面获得较大进展，无论是主观方面还是客观方面，都还有许多的困难。本编只是试图从纵向和横向两个方面，对中国小说美学作一个粗略的勾勒和描述。

第一章

觉 醒 与 起 步

第一节　史官文化——中国小说的土壤

小说的起源和发展，制约着美学的发育和成长。探究小说的文化土壤，亦有助于认识和把握小说美学的理论特征、价值观和批评标准。

关于中国小说的起源，早在二十年代，鲁迅先生就曾指出："探其本根，则亦犹他民族然，在于神话传说。"① 自鲁迅后，一般文学史和研究者多袭此说。

从神话的本质看，鲁迅先生的这一论断是有充分的理由的。神话思维是人类最早的思维方式之一。诚如黑格尔所说："古人在创造神话的时代，生活在诗的气氛里。他们不用抽象演绎的方式，而用凭想象创造形象的方式，把他们最内在最深刻的内心生活转变为认识的对象。"② 可见，在古代人类的思维中，神话并不

① 《中国小说史略》。
② 《美学》第2卷。

是一种文学样式，而是人类原始心理的综合表现和世界观体系的自然流露。因此，在古老的神话之中，蕴含着民族的哲学、艺术、宗教、风俗、习惯以及整个价值体系的源泉。神话理所当然地成为文化之源，自然也是中国文学和小说之源。

但是，神话是生活于数万年以前的原始人的口头创作，并在口头的流传中代代相承。从口头流传到文字载录，其间神话的内容、面貌不断发生着巨大的变异。原始形态的神话被人们通过各种渠道进行智性加工，不断渗入文明时代的理性内容。中国神话在这一巨大的变异中，没有像希腊神话那样发展为庞大的神话体系，而是走着与之相反的道路，逐渐被纳人历史。所以，从中国神话的实际走向而言，中国神话并未直接导致小说的产生。在中国，从神话发展为汉魏六朝时期的雏形小说，实际上还经历了一个神话历史化和史乘分流的漫长过程。

神话的历史化，就是把神话解释为古史，把作为原始文化形态的神话，那些形状怪异而力量无边的天神和介于人神之间的远古英雄，那些荒诞不经、离奇无稽的故事情节，统统都解释为合情合理的人间社会的现象和事件。神话成了人间帝王的家族世系，神话中种种不可思议的幻想性内容，都获得符合逻辑和常识、符合社会伦理道德规范的新的解释。由此，充满着古人不自觉的艺术想象的神话，被从艺术的园圃中驱逐出来，赶到了史学和政治学的领地中去，以失去其完整有序的体系和天真瑰丽的色彩为代价，成为加强政治统治的思想工具和历史的附庸。

神话历史化过程是一个社会性的运动，其内在动力深藏于我们民族极端重史的集体潜意识之中。西周到战国的中原文化是一种史官文化。商代已有史官，巫、史共同掌握文化。周人重史不重巫，专设太史，“掌建邦之六典，以逆邦国之治，掌法以逆

官府之治，掌则以逆都鄙之治”[①]，地位十分重要。《隋书・经籍志》史部正史类小序称：“古者天子诸侯，必有国史以纪言行。后世多务，其道弥繁。夏殷以上，左史记言，右史记事。周则太史、小史、内史、外史、御史，分掌其事。而诸侯之国，亦置史官。”又史部总序曰：“史官既立，经籍于是兴焉。……考之前载，则《三坟》、《五典》、《八索》、《九丘》之类是也。下逮殷周，史官尤备，纪言书事，靡有阙遗。”不难看出，史官机构如此完备，史官如此被重视，不仅使得历史文献极为丰富，内容包罗万象，而且使得人们对于以文字载录史册有一种崇高感。于是作为一个人，谁都想青史留名，宣付史馆立传乃成为人们追求的一种最高荣誉；作为一个著作家，谁都希望自己的文字被视为史笔，凡被承认是“史”的著作，便自然肯定了它的价值。神话历史化的社会化运动，就是在全民族全社会这样的心理定势的基础上发生的。

西周春秋时期，史官记言记事、记典章制度天文地理，使历史著述包罗万象。但战国以后，由于私家勃兴，遂使史乘逐渐发生分流。或专记历史事实，这就是狭义的史书，如《左传》、《国语》、《竹书纪年》、《世本》、《战国策》等；或流为逸史、传记如《穆天子传》、《晏子春秋》；或流为记事成分仍较大的诸子书，如《论语》、《墨》、《孟》、《庄》、《荀》、《韩》等；或流为地理博物书，如《山海经》；或流为天文星历书，如《星经》；或流为医书，如《神农本草》；或流为辞书，如《尔雅》……

小说成为独立的文体，也是史乘分流的结果。古代的所谓“小说”是一个庞杂的概念。古人把性质不同的各种杂记琐言萃集于小说门下。以今天的观念看，我们只能把其中那些记载历史

① 《周礼・春官宗伯》。

遗闻、人物轶事、神怪传说的作品视为小说，大致可分为历史小说、志人小说和志怪小说三类。这三类小说，虽然都和神话传说有着悠长的渊源关系，但却并非直接源于远古神话，而是产生于史乘的分流。李剑国《唐前志怪小说史》曾对此进行分析并指出：

> 小说也是史乘支流之一。《新唐书·艺文志序》云："传记、小说，外暨方言、地理、职官、氏族皆出于史官之流也。"由史书演变出的《穆天子传》一类杂史杂传开历史小说先河；史书和《论语》、《孟子》、《韩非子》等子书中描写人物的小故事和寓言故事，是后代志人小说之嚆矢。至于志怪小说，与史书关系亦甚密。一方面由史书分化出的地理博物书、卜筮书如《山海经》、《归藏》本身就同时程度不同地具有志怪书性质，乃准志怪小说，而且地理博物书后来演为地理博物体志怪小说；由史书分化出来的杂史杂传后来也演出杂史杂传体志怪小说。另一方面，最早的志怪小说《琐语》更是直接从史书中脱胎而出的。

这一分析是符合中国小说的发展实际的。它说明，我国古代小说无疑是史乘分流的结果，产生于汉魏六朝时期的历史小说、志人小说和志怪小说，实际上不过是"史"的变种和旁支，是从史传到小说的过渡形式。

第二节 汉魏六朝小说美学的史学化特征

汉魏六朝是中国小说的雏形期，这一时期的小说经由神话历史化和史乘分流的长期演化过程脱胎而出，势必具有浓重的“史”的素质和色彩。以当时最为盛行的志怪小说为例，尽管传说性大大增强，已具备了与史书完全不同的面貌，但内容仍然往往取材于历史，历史成分和虚幻成分杂糅，既可视为虚幻化了的历史，也可视为历史化了的虚幻故事，还带有很浓的历史味道。形式上，志怪小说继承历史著作的地方也很多。日本学者冈崎由美曾对志怪小说把握世界形象的记叙模式做过深入的研究，她把志怪小说对事件进行记述的叙事方式，归纳为“解释性的叙述”、“地理博物志体的叙述”、“五行志体的叙述”、“纪传体的叙述”和“故事性的叙述”等，并指出，除了“故事性的叙述”之外，其它的记叙模式都导源于历史著作，“是历代知识阶层通过撰史的传统而一直继承下来并牢固掌握的叙事模式”：

> 正史虽然是历史著作，但它集中了按当时的知识水平表现世界形象的各种叙事模式：“本纪”和“列传”就不用说了；还有“表”、“志”中包括着地理博物志体的叙述、五行志体的叙述、天体观测的记录资料；讲述礼仪、职官制度及历法等等的解释性叙述；此外还有目录体的叙述，如艺文志。

> 真可谓集多种叙述世界的写作行为之大成。①

由此不难看出，小说与历史的血缘关系。

魏晋六朝小说"史"的素质和色彩，以及史官文化的人文环境，对当时的小说美学思想自然会产生深刻的影响。因此，文人对小说的认识，也多从史学的角度出发，从而使小说美学形成鲜明的史学化特征。小说即史，或以小说为史之补充，已成为魏晋文人对小说的普遍认识。例如刘秀《上山海经表》解释《山海经》成书由来时就指出：《山海经》是唐虞之际大禹治水的产物，书中所记禹、益与伯翳"内别五方之山，外分八方之海"过程中之所为、所见、所闻，"皆圣贤之遗事，古文之明著者也"，从而强调《山海经》的古史性质，提高它的史学价值。

《西京杂记》是较早的一部雏形小说，内容驳杂，其中一些西汉人物的轶事，开志人小说之先河。西晋人葛洪所写的《跋》云：

> 洪家世有刘子骏《汉书》一百卷，无首尾题目，但以甲乙丙丁纪其卷数；先父传之。歆欲撰《汉书》，编录汉事，未得缔构而亡，故书无宗本，止杂记而已……洪家具有其书，试以此记考校班固所作，殆是全取刘书，有小异同耳。并固所不取，不过二万许言。今抄出为二卷，名曰《西京杂记》，以裨《汉书》之阙。

这段话的主旨在于说明《西京杂记》成书的经过及其价值。无论葛洪讲的成书过程是否可信，而他提出《西京杂记》一类小

① 胡邦炜、冈崎由美著《古老心灵的回音》第二章第三节。

说本出自史官之手，性质是史书，虽为正史所弃，但仍可做正史的补充读物等观点，却使自汉以来的小说即史或以小说为史之补充的普遍认识更进一步理论化了。这些观点影响甚大，不仅整个两晋南北朝的雏形小说的创作、批评未离其藩篱，而且直到明清白话小说的创作与批评也仍见其痕迹。因此，"裨史之阙"的提法，实际上也就成为小说或准小说本体观方面的权威性命题。

历史著作的基本原则是实录。既然视小说为正史的补充，那么要求小说遵循这一原则也就是理所当然的了。南朝萧绮《拾遗记序》即云：

> 世德陵夷，文颇缺略，绮更删其繁紊，纪其实美，搜刊幽秘，捃采残落，言匪浮诡，事弗定诬，推详往迹，则影彻经史；考验真怪，则叶附图籍。

《拾遗记》本为王嘉所著，后经兵乱已经残缺不全。萧绮一方面"搜刊幽秘，捃采残落"进行补订，一方面又因原书繁冗而进行删削，予以改订。他提出"纪其实美"，即为补订改订的宗旨。所谓"实美"，显然是指"言匪浮诡""事弗定诬"的美文故事，以及"影彻经史"的"往迹"和"叶附图籍"的"真怪"。

萧绮"纪其实美"的审美标准，反映了当时普遍的美学追求。如刘秀《上山海经表》亦提出《山海经》"其事质明有信"。夸赞《山海经》"质明有信"，也就是要求小说"纪其实美"。然而，《山海经》、《拾遗记》一类小说所记多为神话、传说，如郭璞《注山海经叙》所言："闳诞迂夸，多奇怪俶傥之言"，这就无法不叫人怀疑其可信性。所以，要维护小说"纪其实美"的原则，就必须对其描绘的种种怪异之事作出解释。于是，以各种方式论证小说的可信性

的诸种论述，便应运而生。

刘秀《上山海经表》指出：

> 《山海经》皆圣贤之遗事，古文之明著者也。其事质明有信。孝武皇帝时尝有献异鸟者，食之百物，所不肯食。东方朔见之，言其鸟名，又言其所当食，如朔言。问朔何以知之，即《山海经》所出也。孝宣帝时，击磻石于上郡，陷得石室，其中有反缚盗械人。时臣秀父向为谏议大夫，言此贰负之臣。诏问何以知之，亦以《山海经》对。其文曰："贰负杀窫窳，帝乃梏之疏属之山，桎其右足，反缚两手。"上大惊。朝士由是多奇《山海经》，文学大儒皆读学，以为奇可以考祯祥变怪之物，见远国异人之谣俗。

显然，表中所言，是以实证的方式来证明小说的可信。

晋荀勖《穆天子传序》则以参证经史的方法来证明小说与史书相合：

> 《春秋左氏传》曰：穆王欲肆其心，周行于天下，将皆使有车辙马迹焉。此书所载，则其事也。王好巡狩，得盗骊騄耳之乘，造父为御，以观四荒，北绝流沙，西登昆仑，见西王母，与太史公记同。汲郡收书不谨，多毁落残缺，虽其言不典，皆是古书，颇可观览。

《穆天子传》是太康二年汲县民不准盗发古冢所得古书，是战国时期由史书演变出的杂史传，带有历史小说的性质。从战国至太康二年初得此书，失传已近六百年。从根本上说，无论《穆天子

传》还是《左传》或《史记》所记周穆王游行之事，都不过是神话历史化的产物。荀勖以各书所记互为参证，是缺乏说服力的。但他利用人们崇信史书的心理来证实小说的可靠，也足可见出批评家维护“纪其实美”原则的一番苦心。

郭璞《注山海经叙》，则从认识论的角度来证实小说的可信。《叙》云：

> 世之览《山海经》者，皆以其闳诞迂夸，多奇怪俶傥之言，莫不疑焉。尝试论之曰：庄生有云“人之所知，莫若其所不知”，吾于《山海经》见之矣。夫以宇宙之寥廓，群生之纷纭，阴阳之煦蒸，万殊之区分，精气混淆，自相溃薄，游魂灵怪，触象而构，流形于山川，丽状于木石者，恶可胜言乎？……物不自异，待我而后异，异果在我，非物异也。故胡人见布而疑黂，越人见罽而骇毳。夫玩所习见，而奇所希闻，此人情之常蔽也……

郭璞认为，宇宙万物是无限的，人的认识则是有限的，对于闻见之外的事物，不能因为尚未认识它们，就怀疑其真实性。人们观察事物，往往为常情所囿，习见习闻的就认为真实，稀见稀闻的就感到奇怪而认为不可信。所以郭璞说：“物不自异，待我而后异；异果在我，非物异也。”就是说，宇宙万物本无所谓异与不异，以之为异，完全是人们主观认识的偏见造成的。这样他就从认识论的角度为《山海经》的真实性进行了辩护。由此，他进一步肯定《山海经》是对实有之物的真实记录：

> 于戏！群惑者其可以少寤乎？是故圣皇原化以极变，象

物以应怪，鉴无滞赜，曲尽幽情，神焉瘦哉！神焉瘦哉！

这就涉及到文学与生活的关系。所谓“原化象物”确乎不无摹仿生活的味道，但他把这种摹仿视为像镜子一样的毫无遗留的反映，特别是以诡辩的方式把神话、传说中幼稚的幻想、极度的夸张都当做真实的记录，这就难免不滑向了史学的领域。

在小说与生活的关系问题上，应劭《风俗通义序》说得更为深刻：

昔客有为齐王画者，王问画孰最难最易。曰：犬马最难，鬼魅最易。犬马旦暮在人之前，不类不可，类之故难。鬼魅无形，无形者不见，不见故易。今俗语虽云肤浅，然贤愚所共咨论，有似犬马，其为难矣。

应劭把“贤愚所共咨论”的风俗人情故事喻为犬马，认为正因为它们习见习闻，为人们所熟知，所以很难把它们写得很像；反之，生活中不存在的事物，因为没有参照的样子，所以无论怎么写都不存在像不像的问题，这就强调了小说对生活的依赖性。由此他提出“不类不可”的主张，实际上已触及按照生活本来的样子去写实的美学问题，这确实是难能可贵的。然而，他在论述中明确肯定“类之故难”的写实，而否定“不见故易”的虚构，显然是把写实与虚构割裂并对立起来。因此，他所谓“不类不可”，也就无异于提倡按生活的样子去描红，而绝不是要求小说以虚构的方式去创造艺术的真实。显然，应劭提出的“不类不可”的命题，虽然触及了文学叙事的要求，但却仍未脱出“实录”的樊篱和史学化的痕迹，还不能从根本上回答小说与生活的关系问题。

第三节 唐宋时期小说美学的觉醒

史官文化不仅直接孕育了汉魏六朝时期的雏形小说，而且对中国小说的形成和发展也产生着深远影响。夏志清先生指出："假如我们采用小说的现代意义，认为它是与史诗、史实重述，以及传奇故事有别的一种叙事形式，那么我们可以说，中国小说在十八世纪的一部作品中才迟迟找到它的正身，而这部书恰巧是它成就最高的杰作。"① 这部杰作自然就是《红楼梦》。从《金瓶梅》到《红楼梦》，是古代小说最后成熟并走向繁荣的时期，中国小说才基本摆脱了史学约束，走上自己的道路。而此前，中国小说则基本上是史实重述、传奇故事或可称为史诗性作品的叙事形式。

这种状况自然也长期束缚着中国小说美学的发育和成长，并形成"史贵于文"的传统价值观和以史论文的批评标准。唐人李肇就说："沈既济撰《枕中记》，庄生寓言之类；韩愈撰《毛颖传》，其文尤高，不下史迁，二篇真良史之才也。"② 宋人赵彦卫概括传奇特点时也说："盖此等文备众体，可见史才、诗笔、议论。"③

① 夏志清《中国古典小说导论》，见刘世德编《中国古代小说研究》。
② 李肇《唐国史补》。
③ 赵彦卫《云麓漫钞》卷八。

其中"史才"居首，指的就是必须具备史传的文学叙事能力。可见，只有与史结缘，堪称"良史之才"，作品才会成为上乘之作。此后，在长篇小说的形成发展阶段，史贯于文的传统价值观和以史论文的批评标准，也几乎形成为一种心理定势。无怪乎夏志清先生指出："在中国的明清时代，作者与读者对小说里的事实都比对小说本身更感兴趣。最简略的故事，只要里面的事实吸引人，读者也愿接受。难怪多少世纪以来，中国的文人不断编写奇事轶闻，而读者似乎觉得这种作品永远有趣……讲史的小说当然是当作通俗的历史写、通俗的历史读，甚至荒唐不稽附会上一点史实的故事，也很可能被教育程度低下的读者当做事实而不当作小说看。所以描写家庭生活及讽刺性的小说兴起时，它们显然是杜撰出来的内容，常引起读者去猜测书中角色影射的真实人物，或导致它们作者采用小说体裁的特殊遭遇。前人对《金瓶梅》既作如是观，《红楼梦》亦然，被认为是一则隐射许多清代宫廷人物的寓言……他们不信任虚构的故事，表示他们相信小说不能仅当作艺术品而存在：不论怎样伪装上寓言的外衣，它们只可当作真情实事，才有存在的价值。它们得负起像史书一样化民成俗的责任。"在这种文化氛围和心理环境中，凡是想肯定自己评论对象的人，便无不千方百计把被评论的作品往"史"上拉。"古典记叙文最崇高的典型——《史记》，尤常被借来作评判小说优劣的标准。甚至《红楼梦》这部很难使人想起正史的作品，也曾被拿来与它相比。有趣的是，当中国第一位西洋小说翻译家林纾想告诉读者狄更司的天才时，他把他比作司马迁，正像十七世纪的批评家金圣叹为了使《水浒传》能跻身中国文学杰作之林，竟把《水浒》和《史记》并列。一切评价式的批评都含有比较之意；在中国批评家们熟悉西洋小说，知道其崇高的文学地位之前，对他们而

言，在记叙文中，唯有无人不重视的史籍可征用来增进小说的身价。”①

当然。这一切也并非就意味着中国小说和小说美学永远无法长大。从另一方面看，我们也不能不承认，率先在短篇小说领域中挣脱纂史传统的负面影响、积极继承六朝小说和史传文学艺术传统，从而形成于唐代的新兴文体——传奇，无疑是中国古代第一批真正的小说。这是一个小说观念发生根本变化的时期，尽管庞大的史学对它还有一种不易摆脱的控制力，但是唐代传奇在创作上的重大突破却无疑推动了小说的巨大进步，并对小说美学的觉醒起着催生的作用。

鲁迅先生曾有一段精辟的论述：

> 小说亦如诗，至唐代而一变，虽不离搜奇记逸，然叙述宛转，文辞华艳，与六朝之粗陈梗概者较，演进之迹甚明，而尤显者乃在是时则始有意为小说。胡应麟（《笔丛》三十六）云，“变异之谈，盛于六朝，然多是传录舛讹，未必尽幻设语，至唐人乃作意好奇，假小说以寄笔端。”其云“作意”，云“幻设”者，则即意识之创造矣。②

这一论述表明：在小说与生活的关系上，唐传奇已由六朝小说搜奇记逸、传录舛讹的求实观念，转变为“始有意为小说”的虚构观念。

唐代以前，中国还没有作家有意识创作的小说，即使像《搜神记》与《世说新语》这样的代表作，固然已孕含着不少的文学成

① 《中国古典小说导论》，见刘世德编《中国古代小说研究》。
② 《中国小说史略》。

分，但归根到底还是尚未脱离记载、笔录的性质。唯其如此，所以干宝在《搜神记序》中，才直言不讳地提倡"缀片言于残阙，访行事于故老"，强调胜览"群言百家"，录记"耳目所受"，而力求其著述"亦足以发明神道之不诬"。然而，与六朝小说相比，唐传奇虽然也写神鬼灵怪，但却不考虑忠实于原来的传闻和记载，而是驰骋想象，随意驱使。如《吴堪》沿用了六朝《白水素女》的故事，后半部吴堪夫妇反抗县官迫害的情节，就完全出于虚构。《柳毅传》中传送书信和娶龙女的情节，继承了六朝小说《胡母班》、《娶河伯女》等传说，六朝作者把传说当作事实，记载唯恐有失，而《柳毅传》则揉合了多种素材，大胆发挥了艺术的独创性。至于描写现实生活的传奇，也有意识地摆脱了记录名人轶事的旧传统。如《虬髯客传》写到杨素、李靖、李世民、刘文静等，都只是借用了这些著名人物的名字，主要情节则完全出于虚构。《霍小玉传》的男主角李益也是实有人物。《旧唐书·李益传》说他"少有痴病，而多猜忌，防闲妻妾，过为苛酷，而有散灰扃户之谈闻于时，故时谓妒痴为'李益病'。"这和小说末尾所写的情节相合。历来研究者多疑小说描写取材于事实，但无论事实有无，作品中李益、霍小玉等主要人物及其命运都经过艺术虚构，概括了更广更深的生活内容。霍王、崔允明和韦夏卿等，也只是附会了真人的名字罢了。

真实，是美学的第一要义。小说是艺术美的一种，它应当是虚构的但却不是虚而无根的，而是被审美化了的现实美，是源于自然而又超越自然的"真实"，即歌德所称的"第二自然"。唐人传奇佳作如林，现存单篇约四十多篇，专集约四十多部，合计起来，共达数百篇之多。这些作品，摄取了现实生活的广阔画面，从宫廷生活、宦海风波到羁旅行役、市井风光，还有作为生活折光反

映的龙宫妖窟；描写了帝王后妃、番将藩镇、侠女英豪、乐师娼妓、道士书生、乞儿商贾，以至神魔精灵等众生相；创造了许多不朽的艺术典型，真实而生动地反映出唐代社会生活的各个方面。以《枕中记》为例，该篇蓝本为南朝宋刘义庆《幽明录》中的一则仅百来字的谈片。这则简短的谈片，在沈既济的笔下，却被演为曲折而完整的故事。作者利用"枕内历年载，而实俄忽之间"的艺术构思，将人生的真实投影在一个虚幻的梦境里，将主角漫长的一生凝缩在连一锅黄粱都没煮熟的短暂的瞬间。通过一个梦境概括了唐代政治生活中带有典型性的情景，对统治集团上层人物间的政治倾轧和升沉无定的宦海风波作了富有特征的描绘，从而借助作家的艺术思维，再现出充满时代气息的社会生活。显然，唐传奇的优秀之作，已完全达到了运用艺术虚构反映生活真实的美学高度。

唐传奇在小说创作上的巨大突破，势必反映为小说美学的理论成果。在唐一代，尽管在美学领域依然呈现出鲜明的史学化特征，理论思潮的主流仍然是用史学的眼光来评价小说，要求小说，但传奇作家在自己的作品中，却以某些独特方式巧妙地表达出对小说创作的崭新认识。不少作家常常在每篇小说的开头或结尾处简单地介绍本篇小说的创作意图和创作过程，这些介绍虽还不是纯然的理论形态，往往还拘限于个别的作品或具体的人和事，但透过现象，亦可捕捉到闪光的美学意蕴。

沈既济《任氏传》的尾语，是最具代表性的议论：

> 嗟乎，异物之情也有人焉！遇暴不失节，徇人以至死，虽今妇人，有不如者矣。惜郑生非精人，徒悦其色而不征其情性。向使渊识之士，必能揉变化之理，察神人之际，著文章

之美，传要妙之情，不止于赏玩风态而已。惜哉！

《任氏传》的主人公是女妖任氏，作者极力赞美她具有人的美好情感，夸耀她"虽今妇人，有不如者"，同时深深惋惜郑六不能精于识鉴，"徒悦其色而不征其情性"，因而"止于赏玩风态而已"。沈既济以假设的方式，推想郑六倘若是位学识渊深的文士，则"必能揉变化之理，察神人之际，著文章之美，传要妙之情"，这一假设实乃沈既济以"渊识之士"自命而巧妙地传达出自己创作《任氏传》的宗旨："著文章之美，传要妙之情。"

《任氏传》的素材可能实有其事。当事人韦崟是唐太宗李世民第三子吴王李恪的孙子信安王李祎的外孙。李祎的弟弟李祗和李祗的儿子李巘曾袭封吴王。小说中说"吴王之女第六者"，当指李巘之女，所谓"崟之内妹"，即韦崟的中表妹妹，这都是有史可征的。沈既济自称大历中曾与韦崟交游，韦崟向他"屡言其事"，不能说毫无根据。这个对韦崟说来铭心刻骨的人物被韦崟不断向朋友谈起，也是在情理之中的。小说篇末提到作者在谪贬处州途中畅谈异说的同行者裴冀、孙成、崔需（儒）、陆淳等，也都实有其人，而且这些人也和沈既济一样，是受建中二年宰相杨炎被贬案牵连而贬往东南的。从这些情况推敲起来，可以想见这篇小说的本事有其事实的影子①。但是，《任氏传》并不是一篇记载真人真事的实录。作品第一句话"任氏，女妖也"，就为作者借谈狐说异为口实进行艺术虚构设置了一个可以自由驰骋想象的空间。任氏身上，有不少不同于人的神异之处：她的行踪飘忽不定，谁也不知她从哪里来，回到何处去；她头天晚上同郑六欢会的壮

① 详见何满子、李时人《中国古代短篇小说杰作评注》。

丽屋宇，次日清晨，却又成了一片莽园和废圃；她穿的衣服定要买成衣而不自缝，使人迷惑不解；她能以奇术致使郑六卖马而获巨利；她有智有勇，不畏强暴，而最后却被一只猎犬夺去了生命。更值得注意的是，小说中的任氏，亦狐亦人，亦人亦狐，容颜绝世，智慧非凡，对爱情坚贞圣洁，是一位具有绝高品质的奇女子。作者采用富有戏剧化的场面与大量生活情节，极力渲染她的美丽，在平凡中显出其卓异。这或许就是沈既济所谓"揉变化之理，察神人之际"吧。这与六朝小说实录传闻相比，实已有天壤之别。恰如鲁迅所说："大归则究在文采与意想，与昔之传鬼神明因果而外无他意者，甚异其趣矣。"① 勿庸置疑，《任氏传》的创作，虽然取材于现实生活，却不为生活实事所拘；虽然沿袭六朝谈狐说异的传统，但又超越志怪传录舛讹粗陈梗概的局限，已明显地表现出虚构创意的审美特征。

小说作品本身，无疑是创作宗旨最直接的体现，也是探索作家美学思想的钥匙。如果把《任氏传》虚构创意的审美特征，与其"著文章之美，传要妙之情"的创作宗旨联系起来进行综合考察的话，则这一提法，显然已非提倡志怪式的录记，而是意在强调：以艺术的虚构，创造引人入胜的传奇美；借助美的形象，寄托对生活的理想，真实地表达人间最精美最真挚的情感。

然而，令人遗憾的是，像沈既济"著文章之美，传要妙之情"这样孕含着闪光意蕴的美学命题，在唐代文人关于小说的议论中却如凤毛麟角，乃至于竟像一颗划破夜空的流星那样一闪即逝。直到宋代，才有赵令畤、洪迈、郑樵等人，提出了一些较有价值的美学观点。

① 《中国小说史略》。

赵令畤所作《侯鲭录》，本系记载琐闻杂事的笔记，但其中涉及传奇《莺莺传》所发的议论，却第一次比较认真地注意到了关于人物形象的塑造问题，分析了崔莺莺的形象：

> 夫传奇者，唐元微之所述也。以不载于本集而出于小说，或疑其非是。今观其词，自非大手笔孰能与于此！至今士大夫极谈幽玄，访奇述异，无不举此以为美话……乐天谓微之能道人意中语，仆于是益知乐天之言为当也。何者？夫崔之才华婉美，词彩艳丽，则于所载缄书诗章尽之矣。如其都愉淫冶之态，则不可得而见，及观其文，飘飘然仿佛出于人目前，虽丹青摹写其形状，未能如是工且至否？

赵令畤高度评价了唐传奇小说《莺莺传》的艺术成就，指出"非大手笔孰能与于此"！他认为，崔莺莺的形象塑造十分成功，只要读了那些"缄书诗章"，就会透辟地感受到"崔之才华婉美，词彩艳丽"。而尤为可贵的是，那种"不可得而见"的神态，竟被作者形象地描绘出来。因此，"及观其文，飘飘然仿佛出于人目前，虽丹青摹写其形状，未能如是工且至"。这实际上已触及到人物形象的鲜明性、生动性和个性化的问题了。

南宋人洪迈是位博学多识之士，对小说有浓厚兴趣。他集数十年之功编成志怪小说集《夷坚志》，每出一集，即作一序。赵与时《宾退录》卷八称其序"各出新意，不相复重"，叹为"不可及"。他在《夷坚乙志序》与《夷坚支丁序》中对于志怪小说的"虚"与"实"的问题提出了自己的看法。明确指出"稗官小说言不必信，固也"，"《夷坚》诸志皆得之传闻"，尽管是"耳目相接"，似"皆表表有据"，但实质上是虚的，只能"见乌有先生而问之。"从小说美

学发展看，自葛洪《西京杂记·跋》以后，“稗史之阙”、“征信取实”等观念，始终是小说写作与批评的指导思想，直到洪迈的《夷坚支丁序》才从这个圈子中跳出来，初步接触到小说的虚构属性，其理论价值是应充分肯定的。

但宋代对小说虚实问题讲得最深刻的是郑樵《通志·乐略》中的一段文字。郑樵也是南宋人，年代略早于洪迈，学识渊博，是著名的史学家。他在论述《琴操》之寓意时谈及了与小说有关的问题。《琴操》是论乐之作，主旨在于阐释琴曲意旨，其中包括不少故事，很有小说的味道。故郑樵将《琴操》与“稗官之流”加以比较指出：

> 又如稗官之流，其理只在唇舌间，而其事亦有记载。虞舜之父、杞梁之妻，于经传所言者，数十言耳，彼则演成万千言。东方朔三山之求、诸葛亮九曲之势，于史籍无其事，彼则肆为出入。《操》之所纪者，又此类也。顾彼亦岂欲为此诬罔之事乎？正为彼之意向如此，不得不如此。不说无以畅其胸中也。

这段议论说明，《琴操》与小说都以虚构为主，目的是为了抒发胸中的不平，“不说无以畅其胸中也”。郑樵明确肯定小说的虚构性质，将作品分解为表层的“事”与深层的“理”和“意”，强调小说创作记“事”言“理”、以“事”见“意”的自我表现动机，这与沈既济“著文章之美，传要妙之情”的美学命题，可谓一脉相承，且又更具理论色彩，实在是令人欣喜的进步。

第四节　《醉翁谈录》的美学见解

宋元时期“说话”艺术的兴盛，为我国白话小说的创作奠定了基础，同时也为中国小说开辟了一个崭新的天地。正如鲁迅先生所指出，在此基础上形成的宋元话本，“实在是小说史上的一大变迁”①。

宋元话本从一开始出现，就显示出高度的思想性和成熟的艺术性。它从新的视角和深度上突进市民世界，为我国小说的历史打开一个新的生活领域，第一次把“市民阶层”作为一个整体系统，并作了全景式的艺术展示，通过形形色色的动人故事，形象而真实地表现了三教九流、五行八作的广大市民的独特而多彩的心理情趣。作品所描绘的人物形象，如果汇集起来，那将是一个完整的“市民王国”，为我们提供了一部呼之欲出、掩卷难忘的宋元市民社会的世态风俗史。如若从古代小说人物画廊中摘下属于话本的艺术形象，中国古代小说史亦将因之而黯然失色。

与此同时，在小说理论领域，也同样出现了一些发人深省的新的成果。孟元老《东京梦华录》、灌园耐得翁《都城纪胜》、周密《武林旧事》、西湖老人《繁胜录》、无名氏《应用碎金》以及罗烨《醉翁谈录》，都饶有兴味地记录了当时“说话”的盛况，表达了他们对这一新兴艺术的理论见解。其中，尤以罗烨《醉翁谈录》为一

---

①《中国小说的历史的变迁》。

代之最，堪称我国第一篇比较系统地总结通俗小说创作经验的理论著作，在我国小说美学史上有着重要的意义。

与传统的小说理论相比，罗烨《醉翁谈录》表现了许多耐人寻味的新的特点。其中，首先必须提及的就是关于小说观念的审美变化。小说的观念，最早见于先秦《庄子·外物》篇："饰小说以干县令，其于大达亦远矣。"但这里所指的"小说"，尚不具有文体的意义，只不过是指和"大达"相距甚远的琐屑言谈。班固的时代，"小说"虽成为文体专名，但班固的《艺文志》所列小说十五家，内容相当杂乱，史事、杂论、巫医、术数等内容均有，这和桓谭所谓"若其小说家，合丛残小语"[1] 的见解十分近似。班固以后，"小说"仍然保持为文体名称，但其范围继续扩大，以至于小说变成了"六经"之外随笔、丛谈、志林、杂说、野史、小品等无所不包的杂碎，各种内容的著述，只要不是宏论大文，都有可能归入此类。因此，宋元之前对小说一词的使用，都未能体现小说的审美本质与审美特征，直到宋元时期，才具备了审美的性质。北宋中后期，"小说"成为说话艺术中的一个专门科目。"小说"作为"说话四家"之一，而且是最重要的一家，在《东京梦华录》等书中所记大致相同。如吴自牧的《梦粱录》：

> 说话者，谓之舌辩。虽有四家数，各有门庭。且小说名银字儿，如烟粉、灵怪、传奇、公案、朴刀、杆棒，发发踪参之事……但最畏小说人。盖小说者，能讲一朝一代故事，顷刻间捏合。

---

① 见萧统《文选》江淹杂体诗三十一首之一《李都尉从军》，李善注引《新论》。

罗烨《醉翁谈录》对"小说"一词的使用，则有了更新的理解。在《小说引子》和《小说开辟》两篇专论中，事实上所论的范围已不仅限于一家，而是以"小说"一词泛指各家。罗烨明确指出："小说引子，演史讲经并可通用。"又说：

> 小说者流……以上古隐奥之文章，为今日分明之议论。或名演史，或谓合生，或称舌耕，或作挑闪，皆有所据，不敢谬言。

这样，"小说"一词便用来专指脱胎于说话的白话小说，划清了小说与经史杂著的界限，确定了小说的特定范畴。同时，尽管罗烨还未能从理论上明确阐述小说一词的美学内涵，但从他对小说的朴素理解看，仍然体现了小说作为艺术而广泛再现社会生活的审美观念：

> 小说纷纷皆有之，须凭实学是根基，开天辟地通经史，博古明今历传奇，藏蕴满怀风与月，吐谈万卷曲和诗，辨论妖怪精灵话，分别神仙达士机，涉案枪刀并铁骑，闺情云雨共偷期，世间多少无穷事，历历从头说细微。

显然，罗烨对"小说"一词的使用和理解，已与现代小说观念比较接近了。

在艺术与生活的关系上，罗烨的小说虚构观念也体现了明显的审美自觉性。他指出：

> 言其上世之贤者可为师，排其近世之愚者可为戒。言非

无根，听之有益。

试将便眼之流传，略为从头而敷演。得其兴废，谨按史书；夸此功名，总依故事。如有小说者，但随意据事演说云云。

只凭三寸舌，褒贬是非；略咽万余言，讲论古今。

何为小说之"根"？罗烨认为应是"上世"与"近世"的"古今"社会生活。就古之社会生活而言，虽不得不"谨按史书"、"总依故事"，但从根本上说，仍然是把它们作为"从头敷演"的素材来加以看待。所谓"随意据事演说"，所谓"只凭三寸舌"，"略咽万余言"，都指出小说取材于生活并进行自觉艺术加工的本质特征。

罗烨小说虚构观念的审美自觉性，还体现在重视审美主体的审美感受上。究竟是把小说视为对象的写照还是主体的观照，反映了两种不同的审美观念。罗烨提出"编成风月三千卷，散与知音论古今"，"讲论只凭三寸舌，秤评天下浅和深"，都突出强调了主体的情感和态度，这便说明小说的审美化不应该仅仅地反映对象的客体属性，而应是在此同时渗透和表现出主体的审美评价与审美理想。罗烨既强调"言非无根"，又强调"褒贬是非"，"讲论古今"，"秤评天下浅和深"，这实际上就把小说作品视为客观的审美属性的美和小说家审美感受相结合的产物。这一认识，无疑把小说的虚构观念沿着审美化的高度引向了深入。

小说是以刻划形象为主的叙事性文学作品。形象塑造和性格描写，是小说审美素质最基本最活跃的因素。唐代传奇虽然"始就一人一事，纡徐委屈，详其始末"①，由叙事体小说转入以

① 夏曾佑《小说原理》。

人物的描写为中心，但由于是“传奇”，奇事较多，日常生活表现较少，故形象仍与生活有一定距离。宋元话本作为一个整体系统，则是一幅平淡无奇而又多姿多彩的现实人生图画，完全和《清明上河图》一样，市民意绪和都市情感十分浓郁。世俗气息代替了士大夫的情调，大批市井细民的形象走进了小说画廊，轰动了一代文坛。罗烨指出：“破尽诗书泣鬼神，发扬义士显忠臣”“春浓花艳佳人胆，月黑风寒壮士心”，正是对以“义士”、“佳人”、“壮士”等市井细民形象为中心的现实人生图画所作的形象概括。他还进一步指出：

> 说国贼怀奸从佞，遣愚夫等辈生嗔；说忠臣负屈衔冤，铁心肠也须下泪。讲鬼怪令羽士心寒胆战；论闺怨遣佳人绿惨红愁。说人头厮挺，令羽士快心；言两阵对圆，使雄夫壮志。谈吕相青云得路，遣才人着意群书；演霜林白日升天，教隐士如初学道。噇发迹话，使寒门发愤；讲负心底，令奸汉包羞。

所谓“说国贼”、“说忠臣”、“讲鬼怪”、“论闺怨”云云，从不同角度分析了不同类型人物形象的性格特征及其强烈的感染力，其中论及形象特征所引起的读者心理的强烈共鸣，恰从读者审美感受的角度提出了形象的共性问题。他在论述中提到的以缠绵痴情大胆泼辣为特征的“佳人胆”，以豪侠仗义疾恶如仇为特征的“壮士心”，以及怀奸从佞的“国贼”、负屈衔冤的“忠臣”、令人胆战的“鬼怪”、青云得路的“吕相”……都是以审美感受的形式对性格类型所作的理论概括。这些概括，不仅促使说话艺人和话本作者以人物的描写作为小说作品的中心，而且也促使小说家在

形象的塑造过程中，通过对具体人物的描写去反映某些带有共同性的东西。

“说话”是诉之于听觉的艺术，说话人面对听众，为要“粘人”，十分讲究情节的丰富和曲折生动。一个关子套一个关子，一个悬念跟一个悬念。如果书情的结构铺排稍加疏忽，听众一散神，兴味一低落，听众一起坐，局面便无可收拾。《醉翁谈录》在谈到话本小说情节结构和布局的手法时，也作了精辟的概括：

> 讲论处不偖搭、不絮烦；敷演处有规模、有收拾；冷淡处提掇得有家数，热闹处敷演得越久长。

注重情节的审美因素，是我国小说艺术的独特传统。说话人为了吸引听众，就尤其需要在情节的生动有趣上下功夫。所以罗烨认为，在交待情节刻画人物时，切忌作长篇的抽象描写或发空泛的议论，而应注重从具体行动中去发展情节，描写人物的面貌。就是说，“讲论处”务须点到而止，而到“敷演处”才彻底放开。至于“冷淡处”，就重简练，要短，要流畅，一带而过，要有惜墨如金的本领，让听众在惊涛骇浪似的情节波澜之前或之后得到艺术上间歇的享受，又在没有沉重的情节发展的负担下去领略书情的丘壑。所谓“热闹处”，也就是现今评弹中所说的“关子书”。“关子书”往往是矛盾冲突发展的高潮，是人物性格或命运发生突变或升华的关键所在，矛盾发展到悬崖绝壁，似乎山穷水尽疑无路，然而却峰回路转，柳暗花明。这时最忌简单化，如果刚刚揭开矛盾，马上就慌忙收场，一点没有回旋，这也是说书人的大忌。这时就要求说话人精雕细刻，浓笔重彩，尽力渲染，把书情加以丰富、发展。不难看出，罗烨强调情节布局疏密相间，浓淡相宜，弛

张交乘，跌宕有致，已非一般意义上的经验之谈，而是意在揭示情节艺术的辩证法。这便将说话人的艺术技巧上升到情节美学的高度。

“小说纷纷皆有之，须凭实学是根基。”强调小说家必须具备广博学识和艺术修养，是罗烨小说美学思想的又一深刻见解。他指出：

> 夫小说者，虽为末学，尤务多闻。非庸常浅识之流，有博览该通之理。幼习《太平广记》，长攻历代史书。烟粉奇传，素蕴胸次之间；风月须知，只在唇吻之上。《夷坚志》无有不览，《琇莹集》所载皆通。动哨、中哨，莫非《东山笑林》；引倬、底倬，须还《绿窗新话》。论才词有欧、苏、黄、陈佳句；说古诗是李、杜、韩、柳篇章。举断模按，师表规模，靠敷演令看官清耳。

这段文字一开头就对传统的小说观念给予驳辩，指出小说家绝非庸俗之辈，他们博览群书，学识渊博，具有丰富的知识积累。知识代表着文化修养，它往往作用于作品构思的全过程。当小说家观察生活时，如果没有必要的知识和深厚的文化艺术修养，许多生动的情节和细节便会瞒过他们的感觉，轻易地滑了过去，自然也无法描绘出多姿多彩的市井生活，当然也不可能在他们的笔端饱和着关于社会生活和社会心理的点染。所以，说话人多能贯通经史，博古明今，神话、传说、宗教、世态、风习、天文、地理、政教、法制，无所不知；上至三皇五帝、员外、相公，下至引车卖浆、走卒小贩，又无所不晓，因此讲说任何故事都会有源有本，历历如数家珍，而“令看官清耳”。这里，罗烨正是从这一角度揭示了

“实学根基”与小说艺术之间的内在联系。

总之，罗烨《醉翁谈录》较为集中、较为全面地总结了说话艺术和话本创作的有关问题，提出了诸多很有见地的美学见解，不仅代表了我国宋元时期小说美学的理论高度，而且也揭示了中国小说美学的进步和发展。

第二章

走 向 辉 煌

第一节 明代小说美学的繁荣局面

中国小说美学自先秦两汉至唐宋，虽然也产生出一些富于美学意蕴的见解和命题，但毕竟显得零散和朦胧，还缺乏理论的系统性和科学性。小说美学的真正开端，其实还应从明代算起。特别是明代中后期，随着商品经济的急速发展，市民阶层的迅速扩大，随着具有浓厚异端色彩的人文主义思潮的崛起以及通俗小说的蓬勃发展，小说美学才出现了空前未有的大繁荣。

明代小说美学的发展可以说是丰富多彩的。就形式而言，不仅有以见闻杂感、读书心得等方式所写的关于小说艺术的"笔记"或评论；有以序跋方式所写的关于长篇小说和短篇小说集的"专论"式批评；而且出现了综合运用序言、读法、回前总评、回后总评、眉批、夹批或旁批等多种手段所构成的"评点"式的独特批评方式。就内容而言，则明显地具有较强的美学色彩，不仅涉及小说美学的实质，如小说是什么、小说的社会作用、小说的真实性、小说中真实和虚构的关系等，而且涉及小说美学的基本特征，如小说人物的性格塑造、个性化典型化、情节与性格的关系、

情节的节奏美以及小说的形式美与审美风格等。此外，还触及到小说艺术的创造和欣赏方面的内部规律，从而从本体论、特征论、创作论、鉴赏论等不同方面构成中国小说美学较为完整系统的理论体系。就成就而言，大者如李贽、叶昼、金圣叹、冯梦龙、凌濛初，小者如蒋大器、林瀚、张尚德、熊大木、李大年，乃至甄伟、陈继儒、余象斗、袁于令等等，都从不同角度提出了值得重视的美学见解。特别是金圣叹，更是以毕生的心血和卓越的才华倾注于文学批评，将小说美学推向了前所未有的高峰。

中国小说美学在明代的新发展，有着深刻的社会原因和历史实践的内容。

明代后期，万历、泰昌、天启、崇祯四朝政治混乱、经济凋敝、国势日衰，但部分城市商品经济的畸形发展，却促使市民阶层的迅速扩大和市民文化的急剧发展。张瀚《松窗梦语》记载："东南之利，莫大于罗绮绢纻，而三吴为最……而今三吴之以机杼致富者尤众。"何良俊《四友斋丛说》也指出："正德以前，百姓十一在官，十九在田……逐末之人尚少。今去农而改业为工商者，三倍于前矣。"这样，以商人、作坊主、工人为主体的市民阶层便逐步形成为一股有影响力的社会力量。同时，以积极表现其意志、愿望、道德观念为宗旨的新的社会思潮、风俗时尚也随之蔚为风气。

明中叶以降，以王艮为代表的"异端"思潮风靡一时，猛烈地攻击程朱理学，怀疑传统的封建教条，反对束缚人的个性，产生了早期人文主义思想的萌芽。

到了万历时期，终于出现了这一时代最杰出的代表人物——李贽。李贽学说的核心，是大胆悖逆僵死的传统文化，他反对拘泥于《六经》载籍的陈说旧论。在《童心说》一文中，他指出

《六经》、《论语》、《孟子》等书，不过是当时"迂阔门徒，懵懂弟子"的随笔记录，大半不是圣人之言；就算有圣人之言，也只是"因病发药，随时处方"，根本不能视为"万世之至论"。因此，他大胆否定传统的权威，在《题孔子像于芝佛院》、《藏书·世纪列传总目前论》等文章中，坦率地宣称："咸以孔子之是非为是非，故未尝有是非耳。""夫天生一人，自有一人之用，不待取给于孔子而后足也。若必待取给于孔子，则千古以前无孔子，终不得为人乎？"

正是基于这种悖逆的勇气，李贽大力鼓吹小说、戏曲，使其与传统诗文分庭抗礼，遂开一代风气；同时，他还力倡自我表现，重真实性情，从而为建筑在个性心灵解放基础上的浪漫潮流铺平了道路。

在任何时代，思想界精神领袖的作用和力量都不可低估。万历时期出现的李贽，事实上是十六世纪中国思想界的一代精神领袖。当时，他的言论一出，"南都士靡然向之"，"由之大江南北及燕蓟人士无不倾动"、"士翕然争拜门墙"[①]，对明中叶社会意识中新因素的形成，发生着巨大而深刻的影响。当时，不仅有公安派、竟陵派的出现，更有徐渭、汤显祖、冯梦龙等一大批灿烂的文学群星的出现。他们或以自己的诗文、或以自己的戏剧小说，参加到这样一个时代思潮的大合唱之中。

新的时代思潮势必推动中国小说美学的发展。以李贽为中心人物的思想解放潮流，给了人们以新的理论眼界和理论勇气，也带来了文学审美意识和文学观念相应的变化，从而使人们把目光从正统的诗文转向市民阶层所喜闻乐见的小说，开始认识到小说在文学上的价值，并且开始把小说作为一种审美创造活

① 《乾隆泉州府志·明文苑李贽传》。

动来作理论的研究和探讨。

明代通俗小说的普及和繁荣，作为一种历史实践，则是中国小说美学走向辉煌的内在原因。

通俗小说肇端于宋元说话艺术，在此基础上逐渐形成为章回小说与话本小说两大形态。前者有目可考者不下百种，流传至今的有五六十部之多；后者则数以百计，形成了中国小说创作的一个高潮。章回小说以《三国志通俗演义》、《水浒传》、《西游记》为代表，分别开创出历史演义、英雄传奇与神魔小说等三种类型。在它们的影响下，明中后期出现了大批以历史为题材或以历史为因由的"历史—传奇"体系。其中，演义类如《盘古至唐虞传》、《列国志传》、《两汉演义》、《东西晋演义》、《唐书志传演义》、《隋史遗文》、《残唐五代史演义》、《北宋志传通俗演义》等，上自盘古开天辟地，下至明代，各朝各代，几乎无不涉及；英雄传奇类如《皇明英烈传》、《岳武穆精忠传》、《杨家府演义》、《于少保萃忠全传》、《孙庞斗志演义》、《大唐秦王词话》等；神魔类则如《三遂平妖传》、《封神演义》、《西洋记》、《东游记》、《北游记》、《南游记》、《西游记传》等，可谓层出不穷，目不暇接。话本小说以《三言》、《二拍》为代表。明中叶嘉靖以后，话本小说一改单篇流传形式，以总集、专集和选集方式大量出现。据胡士莹先生《话本小说概论》，现存明人编撰的总集就有《京本通俗小说》、《清平山堂话本》、《熊龙峰刊小说四种》与《三言》共六种；专集除《二拍》外，尚有《鼓掌绝尘》、《西湖二集》、《十二笑》、《鸳鸯针》等共十四种；选集亦有《小说传奇合刊》、《海内奇谈》、《僧尼孽海》、《今古奇观》等四种。这些作品以现实为题材，直面人生，诸凡封建统治集团的骄奢淫逸、忠奸斗争、社会腐败、政治黑暗、市井生活的芸芸众生，声情画貌，情趣心态，尽入笔端，构成了一幅生动的明代社会

生活的风俗画卷，与以历史、神魔等非现实题材为描写内容的白话长篇小说双峰并峙，汇成另一五光十色的白话短篇小说的谱系。此外，明代后期还出现了一部惊世骇俗的章回巨著——《金瓶梅》。《金瓶梅》虽与《三国志通俗演义》、《水浒传》、《西游记》，同列为明代"四大奇书"，但在题材和风格上却悖逆"历史—传奇"体系而与表现现实题材的话本小说合为一流，从而开辟出"人情—写实"体系的新天地。

通俗小说的普及与繁荣，提高了小说的地位，扩大了小说的影响，以至小说被视为《春秋》，其地位与经史并驾齐驱。通俗小说不仅获得广大市民的青睐，而且使文人学士为之倾倒，成为文人案头必读之书。鄙视小说的传统观念被彻底粉碎，小说创作丰富的艺术实践激励有识之士为之进行理论上的概括和总结。于是，以深刻剖析作品、充分肯定其文学与美学价值为特征的小说理论批评，随之勃然兴起。

明代小说美学的发展有着鲜明的时代特征，由于社会思潮和小说创作的影响，自然形成三个方面的批评热点。

一是演义批评热。以《三国志通俗演义》为代表的历史演义在通俗小说中是最具影响力的一种类型，从某种意义上说，小说的地位与经史并驾齐驱，在相当的程度上也是就历史演义而言的。如《隋炀帝艳史·凡例》指出："历代明君贤相，与夫昏庸之佞臣，皆有小史，或扬其芳，或播其秽，以劝惩后世，如《列国》、《三国》、《东西晋》、《水浒》、《西游》诸书，与二十一史并传不朽可谓备矣。"历史演义的创作热潮以及地位的提高，与中国重史传统的撞击、交融，势必激发人们探讨这类小说的兴趣，从而围绕历史真实与艺术真实的关系等问题进行了热烈的讨论。

二是水浒批评热。在明代人的心目中，《水浒传》也一直被视

为历史演义或讲史，加上它不拘囿于史实，而是撷取一些历史人物和事件的某个侧面或片断，铺张扬厉，虚构谋篇，因而人物形象更为鲜明，故事情节更为生动，艺术上更为成熟，所以就更容易引起人们对它产生兴趣。“历史—传奇”体系是明代章回小说的主体。就整体的审美素质而言，《水浒传》的艺术品位则显然代表着“历史—传奇”体系的最高层次。因此，经过李贽、叶昼特别是金圣叹的评点，围绕《水浒传》的艺术创作所形成的理论体系，也就成为明代小说美学最高成就的代表。如果没有李贽、叶昼、金圣叹等人对《水浒传》的理论批评，也就没有明代小说美学的辉煌，中国小说美学的发展也会显得黯淡无光。

三是话本小说批评热。话本小说以描写现实题材为主。“三言”、“二拍”是最充分、最全面地反映明代市民生活与市民意识的作品。仅以“三言”而论，其一百二十篇故事的时代背景大致如下：

春秋战国时代	四篇
秦汉时代	六篇
两晋南北朝时代	二篇
隋唐时代	十八篇
五代时期	五篇
宋代时期	五十篇
元代时期	四篇
明代时期	二十八篇
年代不详	三篇

剔出年代不详的三篇，反映宋元明三代的作品共八十二篇，占一百一十七篇的百分之七十以上。宋明两代是中国城市商业最为繁荣活跃，市民阶层最为发展壮大的时期，反映这两个时代的作

品占了“三言”的绝大多数，这无疑说明话本小说日益贴近生活的程度和浓厚的市民文学色彩。因此，不仅拥有广大的市民读者，而且也吸引通俗小说家和理论家对这种文化现象进行概括和总结。尽管在美学的深度与广度方面尚不及关于《水浒传》的批评，但也提出一些新的问题。

《金瓶梅》是我国第一部以家庭生活为题材来反映世态人情的长篇小说，表现手法也由传奇转变为写实，在中国小说发展史上具有划时代的意义。围绕《金瓶梅》所写的序跋，特别是明末《新刻绣像批评金瓶梅》（崇祯本）的评点，针对世情小说的创作进行了有益的理论探索。这些探索与有关话本小说的批评，为小说美学由“历史—传奇”理论向“人情—写实”理论转化起了积极的影响。

但是，由于小说创作在明代后期还没有完成由“历史—传奇”向“人情—写实”的转化，“历史—传奇”体系尚未让位于“人情—写实”而仍雄居小说创作的主导地位，因此当时的读者及评论家还不能充分理解《金瓶梅》的美学意义。如张誉称：“《金瓶梅》如慧婢作夫人，只会记日用帐簿，全不曾学得处分家政，效《水浒传》而穷者也。”① 谢肇淛《金瓶梅·跋》亦云：“其不及《水浒传》者，以其猥琐淫媟，无关名理。”总的来说，明代后期还处于《金瓶梅》呼唤审美的时期，直到清康熙年间张竹坡评《第一奇书〈金瓶梅〉》问世，才开创了《金瓶梅》研究的新阶段，并将中国小说美学推进到“人情—写实”理论的新时期。

① 据明泰昌元年刊天许斋批点《北宋三遂平妖传》卷首，转引自朱一玄编《金瓶梅资料汇编》。

第二节　围绕历史演义审美素质问题的论争

数百年来，历史和艺术、史著和小说的关系问题，亦即如何确定历史演义的审美素质问题，一直是小说理论界争论不休的问题。庸愚子(即蒋大器)《三国志通俗演义序》与修髯子(即张尚德)《三国志通俗演义引》，则可以说是开启了这场理论论争的绪端。这一理论论争一直延续到清代。由于清代"人情一写实"体系成为小说主流，因此我们把延续到清代关于历史演义的争论也放到这里一并加以评述。

蒋大器的序提出了"留心损益"说：

> 东原罗贯中，以平阳陈寿《传》，考诸国史，自汉灵帝中平元年，终于晋太康元年之事，留心损益，目之曰《三国志通俗演义》。文不甚深，言不甚俗，事纪其实，亦庶几乎史……则三国之盛衰治乱，人物之出处臧否，一开卷，千百载之事豁然于心胸矣。其间亦未免一二过与不及，俯而就之，欲观者有所进益焉。

"考诸国史"、"事纪其实"、"一开卷，千百载之事豁然于心胸"，都强调历史演义要以历史为依据；而"留心损益"、"庶几乎史"、"未免一二过与不及"，则强调小说的创作应有别于史实，应根据创作需要和演义小说的创作规律，有意识地损益取舍，对材料进行

选择并做适当虚构。作为《三国志演义》的最早序言，蒋大器的“留心损益”说，强调以历史为依据而自觉进行适当选择和虚构，见解确有见地，揭示了历史演义的某些审美素质。

张尚德的《〈三国志通俗演义〉引》，则提出“羽翼信史”的见解：

> 史氏所志，事详而文古，义微而旨深，非通儒夙学，展卷间，鲜不便思困睡。故好事者以俗近语，隐括成编，欲天下之人，入耳而通其事，因事而悟其义，因义而兴乎感……是可谓羽翼信史而不违者矣。

“羽翼信史”，就是把小说视为白话历史，用来充当普及正史的辅助方式。历史演义只是将正史材料“以俗近语隐括成编”，充其量成为历史的演绎，二者的区别不是在审美素质上，而仅仅是“文古”与“俗近”的形式差异。这样，艺术的虚构便失去了它存在的价值和可能性。

张尚德的看法和蒋大器之间存在着显著的分歧。分歧的焦点则在于历史演义是不是可以有必要的艺术虚构。由此，形成“羽翼信史”派和“留心损益”派两大理论流派。

“羽翼信史”派的核心主张是恪守正史。比张尚德稍前的林瀚在《隋唐志传通俗演义序》中提出：“是编为正史之补，勿第以稗官野乘目之”，就是要求编撰历史演义时，遍阅“诸书所载英君名将忠臣义士凡有关风化者悉为编入。”陈继儒《〈唐书演义〉序》一开始就说：“往自前后汉魏吴蜀唐宋咸有正史，其事文载之不啻详矣，后世则有演义。演义，以通俗为义也者。”也将历史与小说的区别仅视为“以通俗为义”。在《叙列国传》中，陈继儒更与林

瀚“正史之补”说一脉相承，提出“循名稽实，亦足补经史之所未赅”，并将小说视为“事核而详，语俚而显”的“世宙间之大帐簿”而“与经史并传可也”。甄伟《〈西汉通俗演义〉序》申明自己的意图说：“予为通俗演义者，非敢传远示后，补史所未尽也”，也仍然是对“正史之补”这一基本命题的阐发而未能涉及审美的特征。可观道人的《〈新列国志〉叙》，将《三国志通俗演义》之后出现的大量演义工作都贬斥为“悉出村学究杜撰”，而极力赞扬《新列国志》的改编“不敢尽违其实”，也明显表现其恪守正史的理论倾向。

“羽翼信史”派发展到清代，就更是走向极端。蔡元放《订正东周列国志读法》就提出：

> 《列国志》与别本小说不同。别本多是假话，如《封神》、《水浒》、《西游》等书，全是劈空撰出。即如《三国志》，最为近实，亦复有许多做造在内。《列国志》却不然，有一件说一件，有一句说一句，连记实事也记不了，那里还有功夫去添造。故读《列国志》全要把作正史看，莫做小说一例看了。

他把正史和小说混为一谈，完全忽视了小说作为形象思维的艺术产品的审美特性，使张尚德、林瀚以来的“羽翼信史”派，滑到完全照搬、详尽复述历史事实的道路上去。

“羽翼信史”派不是以文学家的眼光，而是以史学家的眼光看待演义小说，未能发掘演义小说的审美素质，当然也无从对演义小说的审美规律和审美特征作出令人信服的说明，而势必沿着非审美的方向越滑越远。

由蒋大器开启的“留心损益”派，则着眼于演义小说的审美

因素，努力说明演义小说的审美素质，提倡在忠于历史真实的前提下，对素材进行必要的审美加工和虚构。

嘉靖年间熊大木的《〈新刊大宋演义中兴英雄传〉序》，针对当时"小说不可紊之以正史"的说法，提出了"用广发挥"说。如何发挥？他认为，就是要以"本状行状之实迹，按《通鉴纲目》而取义，至于小说与本传互有异同者，两存之以备考"。这就为演义小说的创作采撷一些传说故事并作某些必要的艺术虚构提供了理论依据。他还进一步指出："稗官野史实记正史之未备，若使的以事迹显然不泯者得录，则是书竟难以成野史之余意矣……质是而论之，则史书小说有不同者，无足怪矣"，从而在一定程度上摆脱了恪守正史的传统看法，赋予演义小说"实记正史之未备"的独立的美学地位。

和熊大木同时代的李大年，为熊大木编辑的《唐书演义》所作的序，附和熊大木的主张，对与史书有出入而作某些虚构的演义小说，也提出了自己的看法。他认为，虽然《唐书演义》"似有紊乱《通鉴纲目》之非"，"出其一己之见"，但仍然与"《三国志》、《水浒传》相仿，未必无可取"，而且其中"诗词檄书颇具文理，使俗人骚客披之自亦得诸欢慕"，因此不能以"全谬而忽之"。这就承认了作为文学作品的演义小说"出其一己之见"的虚构的审美因素，充分看到演义小说虚构的审美合理性。

酉阳野史的《〈新刻续编三国志〉引》，则进一步以小说家的审美眼光来看待演义小说：

> 夫小说者，乃坊间通俗之说，固非国史正纲，无过消遣于长夜永昼，或解闷于烦剧忧愁，以豁一时之清怀耳。

在他看来，演义小说的审美价值，绝不是以通俗的形式传播历史，而是在于“泄愤一时，取快千载”，充分满足读者“消遣”、“解闷”，“以豁一时之清怀”的需要。要使读者阅后或“掩卷不怿”，或“愤叹扼腕”，或“诚为千载之遗恨”。这就从审美角度指出了小说与正史的区别，是演义小说理论上的一大进步。正是基于这一认识，酉阳野史大胆提出：演义小说完全有权力像传奇戏剧那样用“百无一真”的“乌有先生之乌有者”的虚构去“取悦一时”，追求“人悦而众艳”的审美效果。因此，对于历史演义，就务必“作小说观，毋执正史而观”，从而从读者的审美需求出发回答了演义小说是否应当虚构的问题。

此后，明末清初的吉衣主人（袁于令）的《〈隋史遗文〉序》，更值得我们注意。他的见解完全不同于张尚德以来的“羽翼信史而不违”的传统观念：

> 正史以纪事。纪事者何，传信也。遗史以搜逸。搜逸者何，传奇也。传信者贵真：为子死孝，为臣死忠，摹圣贤心事如道子写生，面面逼肖；传奇者贵幻：忽焉怒发，忽焉嘻笑，英雄本色如阳羡书生，恍惚不可方物。

这段论述，对史著和小说的不同点，以及演义小说的审美特征，作了充分的论述。正史贵真，忠于历史，才是信史；演义小说传奇贵幻，则应在表现历史风貌的前提下，变幻莫测，难以逆料。“幻”包含有审美想象虚构等成分，不必胶着于历史事实。传奇贵幻，就需要遵循小说家形象思维的审美规律，充分发挥艺术家的审美想象力，腾挪变幻。难能可贵的是，较之酉阳野史小说“固非国史正纲”说，袁于令在提出“传奇贵幻”的同时，则提出了“原不

必与史背驰”的说法。他认为，小说与正史都是为了“昭好去恶，提醒颛蒙”，教育作用是相同的，精神实质是一致的，“相成岂以相病哉？”因此，在虚构过程中，既要追求“慷慨足惊里耳”、“奇幻足快俗人”的审美效果，又务必“谐于情”、“根于理”，掌握好分寸，避免“过于诬人”、“过于凭已”而“与史背驰”的倾向。这就使得其“传奇”“贵幻”的审美理论，更为科学合理了。

袁于令还论述到演义小说的另一重要审美功能，即发掘并描写湮没在正史中的英雄豪杰。他说：

> 苟有正史而无遗史，则勋名事业，彪炳天壤者固属不磨，而奇情侠气逸韵英风史不胜书者，卒多湮没无闻；纵大忠义而与昭代忤者，略已挂一漏万，罕睹其全。

正史以记事为主，小说以写人为主。塑造英雄形象，表现人物的“奇情侠气逸韵英风”，是史著所不具备的审美性质的功能。因此，袁于令指责那些“金马石渠之彦”的修史者：“眼眶如黍，不解烛材；胸次如杯，未能容物；有手如挛，未能写照；重之好憎之心，雌黄信口，安得貌英雄留之奕世哉！”大声疾呼小说作者：“出其侠烈之肠，肮脏之骨，坎壈之遇，感恩知己之报，料敌制胜之奇，摧坚陷阵之壮，凛凛生气，溢于毫楮。”这些见解和主张，反映了演义小说以人物活动和业绩为中心的重要审美倾向。

清代中叶金丰《〈新镌精忠演义说本岳王全传〉序》，继承和发展袁于令的理论主张，提出虚实相生的审美命题：

> 从来创说者，不宜尽出于虚，而亦不必尽由于实。苟事事皆虚，则过于诞妄，而无以服考古之心；事事皆实，则失于

平庸，而无以动一时之听……实者虚之，虚者实之，娓娓乎有令人听之而忘倦矣。

金丰认为，演义小说既不能完全出于虚构，也不能过于坐实。演义小说演历史之义，写的是历史上的事件、人物，题材本身的规定性，势必使它对历史有一定的依存性，如果事事皆是虚妄，则“无以服考古之心”，就会违背历史真实，令人难以征信。反之，如“事事皆实”，拘泥于历史，那就会无任何艺术魅力可言，因而也就“无以动一时之听”，产生审美的吸引力。所以金丰针对有人重实，有人重虚的不同倾向，提出“实者虚之，虚者实之”的命题，主张既不完全拘泥于历史记载而进行大胆的艺术虚构，又务必使虚构合情合理富于历史性而符合历史的风貌和内容，以虚补实，以实衬虚，达到虚实相生的境界。这一命题，把历史的真实与小说的审美特征辩证地统一在一起，完全符合历史演义小说的创作审美规律。

中国古代的历史演义小说两大理论流派的形成，反映了传统的史学观点和美学观点的分野。“羽翼信史”的见解，未脱史家之见。另一流派所坚持的则是从审美角度出发。两大派的观点论争在实际上代表了审美和非审美的观念之争。前者强调言必有据，拘泥于历史，是非审美的；后者允许虚构，合理想象，是审美的。后来种种观点，从“留心损益”说到“用广发挥”说、“固非国史正纲”说、“传奇贵幻”说，再到“虚实相生”说，理论上不断发展、日益深入和逐渐完善，无疑标志着我国古代历史演义小说理论的审美化程度的提高和对审美特性的重视。

第三节　署名李卓吾的两种《水浒传》评点

李贽是我国历史上著名的敢于反抗传统观念的思想家，同时又是一位杰出的文艺批评家。他的小说、戏曲批评震撼当时文坛，对晚明浪漫主义文艺思潮起到极大推动作用。

李卓吾的基本文学观是“童心说”。在《焚书·童心说》中，他指出：“天下之至文，未有不出于童心焉也。苟童心常存，则道理不行，闻见不立，无时不文，无人不文，无一样创制体格文字而非文者。”由此，他否定社会上传统的批评标准。认为既不能盲目崇拜古人、是古非今，也不能盲目迷信经典、轻视流行的市民文艺，而是应当以表现“童心”作为衡文的唯一标准，从而推尊《水浒传》、《西厢记》，称为“天下至文”，地位犹在《六经》、《语》、《孟》之上①，并将《水浒传》与《史记》、杜诗等历代文学名著相提并论，尊为“宇宙间五大部文章”之一②。这些石破天惊之语，闻所未闻，对彻底粉碎鄙视小说的传统观念，提高小说的社会地位，产生了巨大影响。

李贽对《水浒传》的批评，可以毫无争议地确定为李贽所作的，仅《忠义水浒传叙》一文，见于《焚书》卷三。这篇著名的论文，首先阐发了“发愤著书”的思想，提出“《水浒传》者，发愤之所作

---

① 见《焚书·童心说》。
② 见周晖《金陵琐事》。

也”的命题。他认为，小说家不应当消极、被动地反映现实，而是应当带着不满现实、愤世嫉俗的战斗精神，选择适当的题材，抒发个人的悲愤。《水浒传》就是一部典型的不满现实，有感而发的发愤之作。作者“虽生元日，实愤宋事”，对于“宋室不竞，冠屦倒施，大贤处下，不肖处上”，“一时君相犹然处堂燕雀，纳币称臣”等腐败现象怀有极大的义愤，故而“夺他人之酒杯，浇自己之垒块”，通过描写《水浒传》“以泄其愤”。

这种“发愤著书”的观点，与“童心说”完全一致，是重表现、讲寄托的创作观。一方面，要“不愤则不作”，“不愤而作，譬如不寒而颤，不病而呻吟也，虽作何观乎”，因而要求作家立足在不满现实基础上，有所为而发；另一方又要通过作品来“以泄其愤”，因而要求作家强烈地抒发真情实感，大胆地针砭社会现实。这样，李贽就从美学高度论及了小说既是再现又是表现的审美本质。说是再现，乃是再现了客体的审美属性；说是表现，则是表现了主体的审美评价和审美理想。李贽结合《水浒传》的创作所阐发的“发愤著书”思想，与小说的审美本质是完全一致的。

除《忠义水浒传序》一文以外，据李贽的《复焦弱侯》、《与焦弱侯》及袁中道《游居柿录》等有关记载，李贽也评点过《水浒传》。由于他的声名和影响，所以社会上一下子涌现了不少署李贽之名而评点的《水浒》和其它通俗小说。小说的评点也从此而风行。然而遗憾的是，这些评点几乎都不是出自李贽之手而大都是叶昼的伪托。如钱希言《戏瑕》中就指出：“比来盛行温陵李贽书，则有梁溪人叶阳开名昼者，刻画摹仿，次第勒成，托于温陵之名以行……于是有李宏父批点《水浒传》、《三国志》、《西游记》、《红拂》、《明珠》、《玉合》数种传奇及《皇明英烈传》，并出叶笔，何关于李？”

现存署名李卓吾评点的《水浒传》有两种版本：一为容与堂刊百回本《忠义水浒传》；一为书种堂主人袁无涯刊一百二十回本《忠义水浒全书》。这两个本子孰真孰伪，抑或皆真、皆伪，学术界争议很大，莫衷一是。我们认为，搜集整理资料时的考证工作，自然不能回避，但在没有发现新的材料之前，倒不妨将容本与袁本都视为以李贽为代表的晚明小说美学的重要流派来对待更为实际。

容本与李贽的思想作风颇为接近，在艺术观点上，创造性地阐发了小说本源、艺术真实、人物塑造以及有关艺术形式美等一系列重大问题。

小说虚构的人物故事来源于现实生活，是容本对小说本源问题的回答。《〈水浒传〉一百回文字优劣》指出：

> 世上先有《水浒传》一部，然后施耐庵、罗贯中借笔墨拈出。若夫姓某名某，不过劈空捏造，以实其事耳。如世上先有淫妇人，然后以杨雄之妻、武松之嫂实之；世上先有马泊六，然后以王婆实之；世上先有家奴与主母通奸，然后以卢俊义之贾氏、李固实之。若管营，若差拨，若董超，若薛霸，若富安，若陆谦，情状逼真，笑语欲活，非世上先有是事，即令文人面壁九年，呕血十石，亦何能至此哉！亦何能至此哉！此《水浒传》之所以与天地相终始也与！

这段议论，以明确的语言肯定了小说艺术对社会生活的依赖性，指出小说家如果脱离社会生活，即便"面壁九年，呕血十石"，也不能写出好的小说。这就比较清楚地揭示了：小说作为一种艺术，在本质上就是现实生活的反映，客观世界就是艺术创造的基

础。

容本还把“逼真”、“肖物”、“传神”等中国传统绘画美学中的范畴，引进小说美学领域，作为评价小说最基本的美学标准，用来概括小说的真实性的要求。如第一回总评就说：

《水浒传》事节都是假的，说来却似逼真，所以为妙。常见近来文集，乃有真事说做假者，真钝汉也，何堪与施耐庵、罗贯中作奴。

第十回回末总评说：

《水浒传》文字原是假的，只为他描写得真情出，所以便可与天地相终始。即此回中李小二夫妻两人情事，咄咄如画，若到后来混天阵处都假了，费尽苦心亦不好看。

第九十七回回末总评又说：

《水浒传》文字不好处只在说梦、说怪、说阵处，其妙处都在人情物理上，人亦知之否？

这几段批语，完整而辩证地论述了生活真实与艺术真实的关系。其一，批语把小说的描写分为两种情况，一为“假的说来却似逼真”，一为“真事说做假者”。“假的说来却似逼真”，即是虚构出的艺术描写酷似生活的真实。这样，艺术真实与生活真实统一，也就达到了小说的真实性的要求。这样的艺术虚构，读者明知其无，却信其有；明知其假，却信其真，因此“为妙”。反之，“真事说

做假者”，则是指小说的描写违背生活的真实，对于这样的描写，读者明知其有，却无法信其有；明知其真，却不能信其实，自然也就违背了小说的真实性的要求。显然，审美中的虚构活动，应当是以假求真。其二，艺术的虚构既然是“假”的，就不能完全等同于“真”的，不能完全等同于生活中所实有的。那么，究竟应当如何将生活的真实转化为艺术的真实呢？按照批语的认识，就是要“描写得真情出”，要“在人情物理上”“费尽苦心”，也就是要按照描写对象的人生情味和生活逻辑作为小说虚构的依据去进行描写。艺术的真实，之所以看似逼真，不在于事之有无，而在于所写之人之事是否合于人生情味和生活逻辑。合则真，不合则假。批语贬斥“说梦、说怪、说阵处”“文字不好”，也正是这一原因。其三，艺术真实既以生活真实为基础，又不等同于生活的真实，而是合于人生情味和生活逻辑的更高的真实。批语一再赞美这种艺术真实“逼真”、“好看”、“为妙”，“可与天地相终始”，实则高度肯定了艺术美高于生活美的生命力和永恒价值。

容本关于人物塑造问题的精辟见解，提出了中国美学史上最早的塑造典型性格的理论。第三回回末总评说：

> 描写鲁智深，千古若活，真是传神写照妙手。且《水浒传》文字妙绝千古，全在同而不同处有辨。如鲁智深、李逵、武松、阮小七、石秀、呼延灼、刘唐等众人，都是急性的，渠形容刻画来各有派头，各有光景，各有家数，各有身份，一毫不差，半些不混，读者自有分辨，不必见其姓名，一睹事实，就知某人某人。

批语中提出“同而不同处有辨”的命题，具有高度的美学意义。

"同而不同"一语，出自佛经《摩诃止观》。其云："同而不同，不同而同……从多为言故名不同耳。一切圣人皆以无为法而有差别，即其义也。"佛教所谓"无为法"，与"有为法"相对，前者指非因缘和合形成、无生无灭的绝对存在，亦即世界的本原和本质；后者则是由因缘和合形成的纷繁复杂多种多样的现象世界。"皆以无为法而有差别"，就是说世界万物本质同为虚无而又表现各异、各有特征。这便是"同而不同"的哲学内涵。容本将此语引入小说美学，显然在于揭示人物性格中共性与个性的矛盾统一关系。

在矛盾的两个方面，容本更强调的是"不同"的重要，即强调塑造人物要有鲜明的个性。所谓"各有派头，各有光景，各有家数，各有身份"，就是对人物描写个性化要求的形容和概括。批语中不少地方涉及人物个性化问题。如阮氏三雄气质相近，本领仿佛，《水浒传》作者于相似中写出小二的深沉、小五的泼辣、小七的爽快。第十五回回评即批曰："刻划三阮处各各不同，请自着眼。"又如第四十三回戴宗、石秀、杨林结义时，杨林道："四海之内皆兄弟也，有何伤乎！"此话文绉绉的，不合杨林身份气质，故批语写道："太文雅些。"实际上已涉及语言个性化问题。又《水浒传》第三十三回写宋江到清风寨避难，被刘高抓去，诬为强盗，花荣以武力夺回宋江后，连夜让宋江独自上清风山躲避，结果中途又被刘高派二三十军汉等候捉获。这段情节的处理，若按照花荣的性格，在当时情势下，必当有人护送才是。但假如果真这样处理，着人将宋江送到清风山下，刘高就捉不到宋江，而花荣造反上梁山的故事也就无法再写了。所以，作者这样处理，显然是为了迁就情节的发展而破坏了人物的性格。因此批语指责道："花荣缘何不着人送到山下，大可笑，大可笑。"又说："独是花知寨太莽，宋公明亦欠细密。临去时着几人护送，也好讨个信息，缘何如

此托大!"以上都从人物性格出发批评了情节处理上的失误,揭示了人物性格与情节的密切关系。

另一方面,容本对于艺术形象所含的"同"的意义,也没有忽视,并且时时注意揭示出每个人物形象所具有的普遍性与代表性。如第九回回评:"摩写鲁智深处,便是个烈丈夫模样;摩写洪教头处,便是忌嫉小人底身份;至差拨处,一怒一喜,倏忽转移,咄咄逼真,令人绝倒。"又第二十四回描写潘金莲十分"肖象"、"传神",眉批即大加赞赏道:"当作淫妇谱看。"所谓"谱"者,即是具有普遍性与代表性的意思。这些议论,其着眼点,都在于形象的共性,实际上已接触了人物形象的典型意义。

容本还对小说艺术的形式美问题,提出了自己的见解,也是值得注意的。《水浒传》第二十四回回末总评指出:

> 说淫妇便像个淫妇,说烈汉便像个烈汉,说呆子便像个呆子,说马泊六便像个马泊六,说小猴子便像个小猴子,但觉读一过,分明淫妇、烈汉、呆子、马泊六、小猴子光景在眼,淫妇、烈汉、呆子、马泊六、小猴子声音在耳,不知有所谓语言文字也。何物文人,有此肺肠,有此手眼!若令天地间无此等文字,天地亦寂寞了也。不知太史公堪作此衙官否?

这段议论高度赞美小说对淫妇、烈汉、呆子、马泊六、小猴子等形象的描绘个个逼真,人人传神,以至使人读后唯见其形、唯闻其声,而完全忘记了语言文字。所谓"不知有所谓语言文字",实际上揭示了有关艺术形式美的一条规律。艺术形式美与艺术整体形象的关系是一种对立统一的辩证关系。《庄子·外物》篇说:"筌者所以在鱼,得鱼而忘筌。蹄者所以在兔,得兔而忘蹄。言者

所以在意，得意而忘言。吾安得忘言之人而与之言哉?”就是说，形式美的作用在于突出形象美，没有形式美当然就不可能有形象美，然而另一方面，形式美又不应当与形象美游离而突出自身，而是应当与之合一，使欣赏者在为形象美所吸引时，不再去注意形式美本身，这才是真正的艺术形式美。容本提出“不知有所谓语言文字”的要求，正是继承中国古典美学中关于形式美的“得意而忘言”的传统思想，提示了艺术形式美只有否定自己才能实现自己的辩证法。

杭州容与堂刊行的一百回本《李卓吾先生批评忠义水浒传》而世后不久，苏州书种堂主人袁无涯又刊行了一百二十回本的《李贽评忠义水浒全书》。袁本在艺术观点上的总体水平，不及容本，但别具特色，仍不失为出色的批评文字。如《发凡》提出的“本情以造事”的命题，就是较有创见的观点：

> 立言者必有所本。是书盖本情以造事者也，原不必取证他书。

不仅确认《水浒传》出于虚构，无须考证史籍，而且提出了虚构依据的问题，即“本情以造事”。那么，究竟本于何“情”呢？批语虽未深入论证，但通过其它评点却可找到答案。如第二十三回眉批：“情事都从绝处生出来，却无一些做作之意。”第二十四回眉批：“将从前情事说来情真，入事无痕，好人题法。”第三十回眉批：“话皆近情，黄信可用。”第四十一回眉批：“射倒一个，便齐奔走，马军冲倒步军。说话近人情。”都是意在入情入理。可见，“本情以造事”的要旨是强调艺术虚构要做到合于情理。批语还反复强调“语与事俱逼真”、“妙处只是个情事逼真”、“小小情事

都逼真”、“许多颠播的话，只是个象，象情象事，文章所谓肖题，画家所谓传神也”等等，与“本情以造事”的命题联系起来看，无非是要强调依据生活情理进行艺术虚构，从而达到艺术真实与生活真实的统一。这和容本提倡“妙处都在人情物理上”以及“假的说来却是逼真”的说法，在美学上的旨趣是完全一致的。

袁本从文章技巧的角度分析《水浒传》，“于一部之旨趣，一回之警策，一句一字之精神，无不拈出”①，细加评点，以达到“有益于文章”的目的是其又一显著的特点。如批语总结出“实以虚行”、“叙事养题”、“曲尽情状”、“离法逆法”等多种文法，在一些具体写作技巧上颇有发现，从而开拓了对小说写作技巧研究的领域。

第四节　“人情—写实”理论的先声

继《水浒传》之后，《金瓶梅》及“三言”、“二拍”等反映现实生活和描写普通人物为主要特征的“人情—写实”小说风行一时，为中国小说创作在题材与手法上开拓了新的局面。这是中国小说发展史上划时代的大事。从此，非现实题材逐步让位于现实题材，传奇逐步让位于写实。与此同时，围绕“人情—写实”小说的理论批评，受其审美素质的影响，也提出了一些新的问题。

在有关《金瓶梅》的批评中，当推署名欣欣子的《金瓶梅词话

① 袁无涯刊本《忠义水浒全书·发凡》。

序》最早和最有代表性。序文指出：

> 窃谓兰陵笑笑生作《金瓶梅传》，寄意于时俗，盖有谓也。

所谓“寄意于时俗”，就是要求小说通过描写现实生活中日常习见的人和事来表达自己的思想。序文还进而指出，要描绘“时俗”，作者就要“罄平日所蕴者”，根据长期的生活积累来从事创作。描写的故事情节也要“如在目前始终，如脉胳贯通，如万系迎风而不乱。”同时，还应采用通俗如话的语言，即以“市井之常谈，闺房之碎语，使三尺童子闻之，如饫天浆而拔鲸牙，洞洞然易晓。”这些论述，准确概括了“人情——写实”体系区别于“历史——传奇”体系的审美特征。

稍后，谢肇淛的《金瓶梅跋》则对“时俗”的描绘范围，做了更详尽的分析：

> 《金瓶梅》一书……采摭日逐行事，汇以成编，而托之西门庆也……其中朝野之政务，官私之晋接，闺闼之媟语，市里之猥谈，与夫势交利合之态，心输背笑之局，桑中濮上之期，尊罍枕席之语，驵驵之机械意智，粉黛之自媚争妍，狎客之从谀逢迎，奴佁之稽唇淬语，穷极境象，駥意快心。

世态人情涉及之广，美丑妍媸描绘之细，诚所谓“穷极境象”。明末无名氏《新刻绣像批评金瓶梅》第五十二回评语亦指出：

> 此书只一味要打破世情，故不论大小冷热，但世情所

有，便一笔刺入。

与谢肇淛“穷极境象”说的见解完全一致，同样突出了“人情—写实”小说广泛展现日常现实生活的鲜明特点和写实风格。

题材内容与写实风格的转变，集中地体现于新型人物形象的出现。叱咤风云、斩关夺隘的五虎上将，冲锋陷阵、手提板斧的黑脸大汉，不再是主要的审美对象，代之而起的是现实社会里普普通通的男女，带有浓郁市井色彩的各式各样的俗人，例如商人市侩、妻妾奴仆、帮闲妓女，以及泼皮无赖、恶棍篾片一类社会渣滓等等。然而，对平庸的人物和世俗男女的写实描写，却不等同于自然主义的复写，而是同样离不开典型化和审美化。东吴弄珠客《金瓶梅序》指出：

借西门庆以描画世之大净，应伯爵以描画世之小丑，诸淫妇以描画世之丑婆净婆，令人读之汗下。

序文抓住了《金瓶梅》的艺术特征，揭示出人物形象所具有的社会含义，强调其普遍的讽世功能，从而从人物本质化的角度提出了典型化的要求。

另一方面，《新刻绣像批评金瓶梅》的评点，则对人物个性化描写进行了较为深刻的论析。如第十三回评语：“一人开口便着一人之痛痒，所以为妙”；第五十一回评语：“金莲之动，玉楼之静，月娘之憎，瓶儿之随，人各一心，心各一口，各说各是，都为写出”，都着眼于把个性化作为衡量人物形象优劣的标准。特别是谢肇淛《金瓶梅跋》赞美《金瓶梅》：“妍媸老少，人鬼万殊，不徒肖其貌，且并其神传之”，则更是对人物个性化提出了明确的要求。

这些批评，都远远超出当时一般论者对《金瓶梅》的认识水平。

《金瓶梅》之外，“三言”、“二拍”的一些序言，也强调小说反映日常生活和普通人物。凌濛初《拍案惊奇序》说：

> 语有之：少所见，多所怪。今之人，但知耳目之外牛鬼蛇神之为奇，而不知耳目之内日用起居，其为谲诡幻怪，非可以常理测者固多也……因取古今来杂碎事可新听睹、佐谈谐者，演而畅之，得若干卷。

明确把“耳目之内日用起居”的“古今来杂碎事”，作为自己创作的审美对象。睡乡居士《二刻拍案惊奇序》亦指出：“今小说之行世者无虑百种，然失真之病起于好奇。知奇之为奇，而不知无奇之所以为奇。舍目前可纪之事，而驰骛于不论不议之乡，如画家之不图犬马而图鬼魅者。”不仅提出写目前“无奇”的现实题材，而且提出了小说的真实性要求。“失真之病起于好奇”，就是说片面追求题材神幻新奇，势必会丧失小说的真实性，只有把真实性摆在第一位，才能产生奇的效果。所以他进而论述道：

> 即如《西游》一记，怪诞不经，读者皆知其谬。然据其所载，师弟四人各一性情，各一动止，试摘取其一言一事，遂使暗中摸索，亦知其出自何人，则正以幻中有真，乃为传神阿堵，而已有不如《水浒》之讥，岂非真不真之关，固奇不奇之大较也。

《西游记》之成功，是因为“幻中有真”——神幻的描写中有生动的人的性情举止。然而，题材本身，仍有碍于“真”的表现。因此

他提出:“真不真之关,固奇不奇之大较也”,即“奇”的艺术效果要由“真不真”决定,唯“真”方能生“奇”。但睡乡居士所推崇的“真”,也不是指信实与实录,甚至主要也不是指题材的性质。他所推崇的“真”,实指既源于生活而又高于生活的艺术真实:

> 尝记《博物志》云:“汉刘褒画《云汉图》,见者觉热;又画《北风图》,见者觉寒。”窃疑画本非真,何缘至是?然犹曰:“人之见为之也。”甚而僧繇点睛,雷电破壁;吴道玄画殿内五龙,大雨辄生烟雾,是将执画为真则既不可,若云赝也,不已胜于真者乎?然则操觚之家,亦若是焉则已矣。

若说刘褒之画已达到逼真地步,僧繇、吴道玄则更进一步妙得神似,栩栩如生。这样的艺术真实,便可以“赝”胜“真”,实质上比生活更真实更生动。小说创作的道理与此相同,自然要把经过审美化了的艺术真实作为创作的目的。

关于艺术真实与生活真实的关系,冯梦龙《警世通言叙》谈得更为理论化,也更为深刻:

> 野史尽真乎?曰:不必也。尽赝乎?曰:不必也。然则,去其赝而存其真乎?曰:不必也。……人不必有其事,事不必丽其人。其真者可以补金匮石室之遗,而赝者亦必有一番激扬劝诱、悲歌感慨之意。事真而理不赝,即事赝而理亦真。……推此说孝而孝,说忠而忠,说节义而节义,触性性通,导情情出。视彼切磋之彦,貌而不情;博雅之儒,文而丧质,所得而未知孰赝而孰真也。

冯梦龙认为，小说不必全写真人真事，不必全作凭空虚构，也不必简单地将搜集的材料去伪存真。艺术虚构与生活真实虽是对立的，但更应是统一的。艺术的虚构，既不能脱离现实，也不应是生活的实录，而是一种审美创造，是"人"与"情"、"事"与"理"的辩证统一。小说中的人与事，即人物形象与故事情节，不一定是生活中实有的，可以进行必要的虚构。只要这种虚构合于人情、符合事理，将二者巧妙地统一起来，就能在生活真实的基础上创造出一种艺术的真实。同时，这段论述还触及到真善美的关系问题。艺术真实是经过选择的真实，而选择本身渗透着审美判断。审美判断中有着对功利性的审美要求，显然要用道德、伦理的标准和观点去进行。这样才能区别伤风败俗和高尚美好的界限。冯梦龙指出"赝者必有一番激扬劝诱、悲歌感慨之意"，"事赝而理亦真"，正是把真、善和美自然联系起来了。只有这种具有艺术真实的作品，才能"触性性通，导情情出"，比生活真实更富有感染力量。比起那种"貌而不情"、"文而丧质"的假文学来，也更富有生活的真实感。

在审美中，真是美的存在基础，善是美的前提，也是美的归属，故小说家的审美判断，要以道德伦理的标准和观点去进行。但是，无论这种道德伦理多么正确、高尚，都不能取代审美感而在作品中赤裸裸地表现出来，当然也不能对现成的观点加以图解。对此凌濛初《拍案惊奇·凡例》以及《二刻拍案惊奇》卷十二中的有关议论，颇中肯綮：

> 是编不为风雅罪人，故回中非无语涉风情，然止存其事之有者，蕴藉数语，人自了了……此自笔墨雅道当然，非迂腐道学态也。

> 从来说书的不过谈些风月，述些异闻，图个好听。最有益的，论些世情，说些因果，等听了的触着心里，把平日邪路念头化将转来，这个就是说书的一片道学心肠，却从不曾讲着道学。

所谓："非迂腐道学态"、"一片道学心肠，却从不曾讲着道学"，就是既肯定小说的教化作用，又否定直露的、理念的说教，提倡"图个好听""触着心里"，即以寓教于乐的方式，通过审美情感去感染读者。尽管"二拍""告诫连篇，喧宾夺主"（鲁迅语），未能在创作上完全实践这一主张，但其理论意义还是值得注意的。

与小说的社会作用密切相联的是小说的表现形式问题。冯梦龙认为，小说要发挥"触性性通，导情情出"的社会作用，就必须通俗易懂，以适应群众的需要、审美趣味和文化水平。他指出："尚理或病于艰深，修词或伤于藻绘，则不足以触里耳而振恒心。"[①] 道理艰深，文辞雕琢，就只能为少数人所欣赏，而不能对广大群众产生影响而达到"醒世"的社会效果。基于这一认识，他在分析了中国小说发展的历史，特别是比较了唐代传奇和宋代话本的不同特点之后，指出通俗小说之所以更为流传的原因：

> 大抵唐人选言，入于文心；宋人通俗，谐于里耳。天下之文心少而里耳多，则小说之资于选言者少，而资于通俗者多……噫！不通俗而能之乎？[②]

"里耳"就是"俚耳"，也就是民间的、市井的、老百姓的审美要求。

---

① 《醒世恒言序》。
② 《古今小说序》。

社会上，读书人是少数，老百姓是多数，小说不能只适应少数读书人的审美要求，而应适应多数老百姓的审美要求，所以小说必须通俗。

要之，围绕《金瓶梅》和话本小说的理论批评，针对小说的题材与人物、小说的真实性与通俗性，以及社会作用等问题，提出了一些值得注意的问题。这些理论观点的出现，反映了中国小说由"历史—传奇"向"人情—写实"的过渡与转变，为清代的"人情—写实"理论开了先声。

第五节　集大成者金圣叹

金圣叹生活于明末清初，他在小说美学方面的成就和贡献，主要体现在崇祯年间完成的《水浒传》的评点中。

金圣叹学识渊博，于儒、释、道皆有专门研究。廖燕《金圣叹先生传》说他"凡一切经史子集、笺疏训诂，与夫释道内外诸典，以及稗官野史、九彝八蛮之所记载……纵横颠倒，一以贯之。"他曾将《离骚》、《庄子》、《史记》、杜工部诗、施耐庵《水浒传》、王实甫《西厢记》依次誉为"六才子书"，决心以毕生精力为之抉隐阐微。由于多方面的原因，惜其不果。主要著述除评点的《水浒传》、《西厢记》和《杜诗解》之外，尚有《易钞引》、《通宗易论》、《圣人千案》、《语录纂》、《随手通》等，其中关于辩证法、认识论以及社会政治问题等，颇有一些精彩论断。正是由于他才华横溢、学贯古今，特别是由于他在佛学、易学方面的造诣，因而才使得他

继承前辈学者在小说评点方面的研究成果，创造性地将小说美学推向新的高度。

金圣叹对小说美学的发展是全面、系统和深入的。他的《第五才子书施耐庵水浒传》，在评点形式上，打破了过去只有夹批、眉批、回评的模式，增设了"读法"、"序言"等项，使评点者有机会纵览全书，作出综合概括的结论；在评点宗旨上，除继承前辈"通作者之意，开览者之心"[①] 的做法外，更着重于通过研读《水浒》之法，而探求"读一切书之法"[②]，揭示关于小说的创作、欣赏等的一般规律，阐发自己的理论思想；在评点内容上，则广泛吸收前辈见解而发扬光大，围绕小说本体论、创作论、人物论、情节论、欣赏论等诸多方面深入论述全面开拓，并大胆援佛理论文理，运用辩证法、认识论的观点与方法，提出一系列新的美学命题，从而构成更为完善的美学理论系统。

对小说审美本质的认识，是小说美学的基本问题。长期以来，由于史学传统的影响，也由于白话小说与讲史的血缘关系，人们往往视小说与史籍为近亲，认为"小说者，正史之余也"，"羽翼信史而不违"。到了金圣叹，对于小说作为艺术，即对于小说与历史的区别，才有了比较明确，比较深刻的认识。《读第五才子书法》指出：

> 《史记》是以文运事，《水浒》是因文生事。以文运事，是先有事生成如此如此，却要算计出一篇文字来，虽是史公高才，也毕竟是吃苦事；因文生事却不然，只是顺着笔性去，削高补低都由我。

① 袁无涯刊本《李贽评忠义水浒全书·发凡》。
② 《第五才子书施耐庵水浒传·序三》。

所谓“因文生事”，一语破的，准确点明了小说作为虚构的人物故事的审美本质。

当然，小说的虚构也不单单是为了追求“欲成绝世奇文”的艺术美，同时还必须再现生活的真实性。金圣叹把小说的这种真实性，称之为“皆未必然之文，又必定然之事”。《水浒传》第二十八回写武松打虎，“把只脚望大虫面门上眼睛里，只顾乱踢。那大虫咆哮起来，把身底下爬起两堆黄泥，做了一个土坑。”金圣叹于此批道：

> 耐庵何由得知踢虎者必踢其眼，又何由得知虎被人踢便爬起一个泥坑，皆未必然之文，又必定然之事，奇绝妙绝。

这就是说，小说的艺术描写无疑是虚构的，是作家的独特的创造，因而未必就是生活中实有的事情，然而由于这种虚构的艺术的描写合乎生活的逻辑，即合于必然律或可然律，因而读来却可产生定然如此的真实感。这样，就从艺术真实与生活真实的辩证关系的角度，论述了小说再现生活的审美本质。

关于小说的真实性，金圣叹还有一段深刻的议论。第二十二回回评说：

> 读打虎一篇，而叹人是神人，虎是怒虎，固已妙不容说矣，乃其尤妙者，则又如：读庙门榜文后，欲待转身回来一段；风过虎来时，叫声“啊呀”翻下青石来一段；大虫第一扑，从半空里撺将下来时，被那一惊，酒都做冷汗出了一段；寻思要拖死虎下去，原来使尽气力，手脚都苏软了，正提不动

一段；青石上又坐半歇一段；天色看看黑了，惟恐再跳一只出来，且挣扎下冈子去一段；下冈子走不到半路，枯草丛中钻出两只大虫，叫声"啊呀今番罢了"一段，皆是写极骇人之事，却尽用极近人之笔。

武松打虎的描写，在于突出英雄的神勇，而批中提到的"近人之笔"云云，则是意在渲染打虎前后武松胆怯惊惧的心理与精疲力尽的状貌。金圣叹认为，这些描写较之打虎的正面描写更为可贵，堪称"尤妙"之笔。有此一折，反越显出武松神威。不然，便是"三家村中说子路，不近人情极矣。"① 就是说，武松虽是英雄，但毕竟是人而不是神，是人就会有人的局限，拼搏前后胆怯惊惧力疲无奈自是人之常情；武松以常人之心、之力、之身而奋不顾身降伏猛虎，自然更见其神威，也更合乎情理，因而也更生动、更真实。否则，一味夸张，神化英雄人物，整个艺术描写便会背离生活情理而失去真实性。可见，金圣叹充分肯定"极近人之笔"，正是把真实性视为小说艺术的生命。

小说的审美实质，即是再现的，又是表现的。对此，金圣叹继承李卓吾"发愤著书"说以及欣欣子"寄意于时俗"的观点，提出了"借题作文"与"庶民之议"的命题。第三十回批语指出：

（作者）胸中自有一篇绝妙文字……特无所附丽，则不能以空中抒写，故不得已旁托古人生死离合之事，借题作文。彼其意期于后世人见吾之文而止，初不取古人之事得吾之文而见也。

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第二十二回夹批。

第一回回评又指出：

> 记一百八人之事，而亦居然谓之"史"也，何居？从来庶人之议皆史也。庶人则何敢议也？庶人不敢议也。不敢议而又议，何也？天下有道，然后庶人不议也。今则庶人议矣。何用知其天下无道？曰：王进去而高俅来矣。

显然，庶民之议是针对天下无道的现实而发，把这种表达人民大众心声的庶民之议，以"借题作文"的方式抒写出来，这便是小说的任务。在《才子古文读本》中金圣叹也有一则评语说："古人非吃自己饭，管别人事，故费此等笔墨也。实为佳时、妙地、闲身、宽心，忽然相遭，油忽自动，因而借世间杂事，抒满胸天机。"正可作为"借题作文"说的注脚。强调小说针对现实，表达人民大众的心声和作家的个人激情，这就把小说的再现性与表现性较好地统一起来了。

金圣叹从小说与历史、小说与生活、小说与时代以及小说与审美主体的关系等角度，对小说艺术的审美本质做了多方面的探索，在此基础上，又进而对小说的创作过程和作家的创作心理进行了深人的论述。

金圣叹认为，小说作为虚构的人物故事，其创作过程就是作家主观精神活动的表现。在第五回评语中，他指出：

> 耐庵说一座瓦官寺，读者亦便是一座瓦官寺；耐庵说烧了瓦官寺，读者亦便是无了瓦官寺。大雄先生之言曰："心如工画师，造种种五阴，一切世间中，无法而不造。"圣叹为之

续曰："心如大火聚，坏种种五阴。一切过去者，无法而不坏。"今耐庵此篇之意，则又双用其意，若曰："文如工画师，亦如大火聚，随手而成造，亦复随手坏。如文心亦尔，观文当观心。见文不见心，莫读我此传。"

吾读瓦官一篇，不胜浩然而叹。呜乎！世界之事，亦犹是矣……一部《水浒传》悉依此批读。

这两段批语的基本特点是以佛理论文理。佛学所谓的"法"，泛指大千世界的一切现象；"五阴"指色、受、想、行、识，广义指物质世界（色）和精神世界（受、想、行、识），是对现象世界的概括。佛学认为"心造诸法"，"心生则种种法生，心灭则种种法灭"，即现象世界中一切事物的生与灭都是主观精神活动的表现。而这种情形正类似于小说创作的过程，因为文学的构思也同样"如工画师""随手而造"并主宰其变化生灭。所以，金圣叹提出"如文心亦尔"，"一部《水浒传》悉依此批读。"在第三十五回批语中又说："一部书皆从才子文心捏造而出，愚夫则必谓真有其事。"这就明确把小说的创作，归纳为作家"文心"亦即艺术想象活动的产物。

但是，"才子文心"的"捏造"，也就是作家的艺术想象和虚构，并非天马行空的胡言乱语，而是一种有规律可循的艺术思维，这便是"直以因缘生法为其文字总持"。第五十五回回评指出：

因缘生法，一切具足……耐庵作《水浒》一传，直以因缘生法为其文字总持，是深达因缘也。

"因缘生法"本是佛教徒解释客观世界之存在时提出的学说，是

佛学的基本理论。《中论·观四谛品》中说："众因缘生法，我说即是无，亦为是假名，亦是中道义。"就是说，世界万物(法)，皆随众因缘(即各种现象产生的内外原因和条件)和合而生，若从本质看，诸法悉空，皆无自性，故万法是无(非有)；若从现象看，则诸法可见可现，故立假名(即概念)以示其有(非空)。由此合而观之，则世界非有非空，此即"中道"之含义。佛学的"中道"学说，目的在于否定世界的物质性、客观性和真实性。金圣叹提出"以因缘生法为其文字总持"，则在于强调现象可见可现的一面，以及强调一切事物和现象的发生与变化都必须以一定的原因和条件为依据。这样，在小说的创作过程中，只要把握住人物故事产生的各种条件及其因果关系，便自然可以想象出如同大千世界一样的艺术世界来。显然，"直以因缘生法为其文总持"，正是强调按照大千世界的构成方式和规律去模仿生活并再现生活。这便与艺术虚构的真实性原则，达到某种契合，从哲学高度进一步阐明了艺术真实与生活真实的关系。

金圣叹还认为，小说的创作还需要作家在艺术构思中"亲动心而为"自己所写的人物，设身处地按照人物的方式说话和思索，按照人物的心思去感觉和行动。在第五十五回回评中，金圣叹提出，作家的生活经验是有限的，不可能要求作家仅凭本人生活经验去进行创作，因此当他们作超出个人经验描写时，如写淫妇、偷儿，就需要"于三寸之笔，一幅之纸之间，实亲动心而为淫妇，亲动心而为偷儿"，把自己的全部身心同人物融合在一起，把自己完全变成被描绘的那个人物，同时依据不同人物所处具体环境，"其文亦随因缘而起"，深入全面地把握人物性格，完全按照人物固有的性格去想去做。这样，作家就能做到写什么人物像什么人物。

传达是艺术构思的继续。有关构思与传达的关系，金圣叹提出了“三境”说。《第五才子书施耐庵水浒传序一》指出：

> 心之所至，手亦至焉者，文章之圣境也；心之所不至，手亦至焉者，文章之神境也；心之所不至，手亦不至焉者，文章之化境也。夫文章至于心手皆不至，则是其纸上无字、无句、无局、无思者也。而独能令千万世下之读吾文者，其心头眼底乃窅窅有思，乃摇摇有局，乃铿铿有句，而烨烨有字，则是其提笔临纸之时，才以绕其前，才以绕其后，而非陡然卒然之事也。

所谓“圣境”　神境”、“化境”，概括了三种构思状态与传达方式，也代表了文学作品达到的不同的艺术高度。第一种圣境，是作家按预先的构思去传达，两者完全吻合，即所谓“思路曲折，笔能副之”①。就艺术效果而言，则是虽辞达却意尽于言。第二种神境，是作家在构思时有些没有想到的东西，由于顺着人物的性格去写，沿着情节发展的轨道去写，结果在传达时写了出来，出现了无意得之，不期然而然的神妙境界。就艺术效果而言，由于是作家无意得之不期然而然的产物，因而往往言有尽而意无穷。第三种化境，则是一种难以理喻、冲动迷狂的非理性的创作心态。不仅构思时没有想到，而且传达时也不及思索，而是沿着性格逻辑与情节趋势，任其文思喷涌而出，信笔写去，有如造化神工，自然天工。就其艺术效果而言，则往往含而不露意在言外，且能激发读者之联想，于“无字、无句、无局、无思”处领会其丰富的内涵。

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第三回夹评。

“三境”说包含着对创作心理的分析。圣境是理性状态，化境是非理性状态，神境介乎于理性与非理性之间。金圣叹对“三境”的分析，说明小说的创作过程是理性与非理性错综复杂、辩证统一的复杂过程。“化境”高于“圣境”，表明金圣叹更心仪于非理性的迷狂态的创作。

金圣叹认为，三种境界都是作家才华的表现，但才华却是作家辛勤劳动努力耕耘的结果，是艰苦创作的艺术结晶。《序一》指出：“今天下之人，徒知有才者始能构思，而不知古人用才乃绕乎构思以后”，又说：“依世人之所谓才，则是文成于易者才子也；依古人之所谓才，则必文成于难者才子也。依文成于易之说，则是迅疾挥洒，神气扬扬者才子也。依文成于难之说，则必心绝气尽，面犹死人者才子也。”正是从这一认识出发，金圣叹才指出小说创作之“化境”，“则是其提笔临纸之时，才以绕其前，才以绕其后，而非陡然卒然之事也”。就是说，作家的才华并非一朝一夕之事，而是凭靠创作之前的长期积累和创作之中“心绝气尽，面犹死人”的苦思苦索才得以显现的。此说提倡天才出于勤奋的观点，肯定严肃认真的创作态度，至今仍具有积极意义。

人物性格论，是金圣叹小说美学思想中最具光彩也最享盛誉的部分。关于人物性格的个性化、典型化问题，容本《水浒传》的“同而不同处有辨”说已做了较为明确的论述，金圣叹的性格理论明显受其影响，但却在以下几方面作出了新的贡献。

首先，金圣叹率先于小说评点中使用“性格”一词。如《读第五才子书法》多次提到此语：“三十六个人，便有三十六样出身，三十六样面孔，三十六样性格”；“独有《水浒传》，只是看不厌，无非为他把一百八个人性格都写出来”；“《水浒传》写一百八个人性格，真是一百八样”。“性格”一词，较早见于唐代李中诗《献张

拾遗》："官资清贵近丹墀，性格孤高世所稀"。金圣叹把它引进小说评点，用以概括人对周围世界的稳定态度和惯常行为方式的心理特征，作为小说美学的重要概念，至今仍然具有理论意义。他还把人物性格塑造视为小说美学的中心问题，断言"天下之文章无有出《水浒》右者"，首要的理由，就是"《水浒》所叙，叙一百八人……而一百八人各自入妙"[①]；断言"别一部书，看过一遍即休，独有《水浒传》，只是看不厌，无非为他把一百八个人性格都写出来。"[②] 在明代小说的大部分作品尚未脱离讲故事的粗糙、稚嫩的时代，金圣叹首先从理论上把人物性格塑造置于小说创作的首要任务，把个性化定为小说审美的头条标准，无疑标志着小说观念的重大飞跃。

其次，金圣叹对人物性格的认识，概括得更内在、更完备。金圣叹虽然没有提出"个性"这个概念，然而他认为一个鲜明的人物形象，应当在性情、气质、形状、声口等方面都是独特的，实际上已涉及到个性表现的各个方面。在《第五才子书施耐庵水浒传序三》中他指出："《水浒》所叙，叙一百八人，人有其性情，人有其气质，人有其形状，人有其声口。"所谓"性情"实指人物的胸襟心地和随时发生的情绪；"气质"实指人物天生的禀赋；"形状"，指人物的肖像和行为动作所呈现的状态；"声口"则指人物的言谈及说话时的神情。容本在谈到人物个性时，用了"派头"、"家数"、"身份"、"光景"四个概念，这对于理解艺术形象的个性当然是有帮助的。然而它们毕竟主要着眼于人物的外部形态，比较表面。金圣叹提出"性情"、"气质"、"形状"、"声口"，不仅直接抓住了人物的思维和稳定性心理特征，而且还提出了直接透露心灵

① 《第五才子书施耐庵水浒传序三》。
② 《读第五才子书法》。

世界的对话问题，显然较容评更前进了一步。

金圣叹所重视的人物性格不仅仅在于个性鲜明生动，而且也意识到成功的人物形象具有一定的典型意义。如他指出："作者深恶世间每有如是之人，于是旁借宋江，特为立传，而处处写其单以银子结人"，"此口说之孝所以为强盗之孝，而作者特借宋江而活画之"①；又说："写林冲乎？写天下丈夫也！"② 都是意在强调以独特的形象概括生活中某些人共同的本质。他认为，艺术形象虽非实有而是由"作书人凭空造谎出来"，但却反而更具普遍性。《读第五才子书法》指出：

> 《宣和遗事》具载三十六人姓名，可见三十六人是实有。只是七十回中许多事迹，须知都是作书人凭空造谎出来。如今却因读此七十回，反而把三十六个人物都认得了。任凭提起一个，都似旧时熟识。文字有气力如此。

所谓"任凭提起一个，都似旧时熟识"，准确地概括了典型形象既具独特性又具普遍性的审美特征。其见解，与黑格尔的"这一个"，与别林斯基的"熟悉的陌生人"，是何等相似！

第三，也是金圣叹最突出的贡献，就是他提出的"忠恕"说，深化了对个性化问题的探讨。《第五才子书施耐庵水浒传序三》指出：

> 施耐庵以一心所运，而一百八人各自入妙者，无他，十年格物而一朝物格，斯以一笔而写百千万人，固不以为难

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第三十六回回评。
② 《第五才子书施耐庵水浒传》第十八回夹批。

也。格物亦有法，汝应知之。格物之法，以忠恕为门。何谓忠？天下因缘生法，故忠不必学而至于忠。天下自然，无法不忠。火亦忠，眼亦忠，故吾之见忠；钟忠、耳忠，故闻无不忠。吾既忠，则人亦忠，盗贼亦忠，犬鼠亦忠。盗贼犬鼠无不忠者，所谓恕也。夫然后能尽人之性，而可以赞化育，参天地。

“忠恕”一词，始见于《论语》。金圣叹使用“忠恕”一词，有自己特殊的含义。第四十二回总评说：“率我之喜怒哀乐自然诚于中，形于外，谓之忠。”就是说，“忠”是人或事物各自内在性情自然表露的结果。由此他进而认为，“忠”即人或事物的个别性、独特性。但是，人或事物为什么都具有个别性、独特性呢？他认为，要了解这一原因，就必须懂得“因缘生法”的道理。他以人的和合为例解释说，我眼及所见之火，我耳及所闻之钟，都是特殊的、个别的，所以这些因缘条件聚合到一起所生的“我”，也自然是特殊的、个别的，是有别于他人的独具个性的“我”。就是说，因缘本身就具差异，个别之“因”与个别之“缘”相结合所生之“法”，也必然呈现独特的个性。因此，“天下因缘生法，故忠不必学而至于忠。天下自然，无法不忠。”那么，什么是“恕”呢？推己及人谓之恕。金圣叹认为，既然“我”是特殊的、个别的，由此推知他人、盗贼、犬鼠，乃至万事万物，也无不是特殊的、个别的，便是“恕”。这样，他就把“忠恕”作为表示万物特殊性与差异性的范畴，提到了哲学的高度。

序中提出的“格物之法，以忠恕为门”，是一个重要的美学命题，就是主张：从因缘生法入手，去认识万物的特殊性，并把握人物的个性。故其于《序三》进而阐发说：

> 忠恕，量万物之斗斛也；因缘生法，裁世界之刀尺也。施耐庵左手握如是斗斛，右手持如是刀尺，而仅仍叙一百八人之性情、气质、形状、声口者，是犹小试其端也。

这就明确指出：特殊性与差异性，是万物的基本规律；各具差异的众因缘和合而生万物，是创造千差万别的大千世界的根本法则。只要认识这一规律，掌握这一法则，就不难创造出千姿百态各具个性的人物来。这样，金圣叹就从艺术哲学的高度，阐明了人物个性化问题，并大大深化了小说的人物性格理论。

金圣叹的情节结构理论，内容是多方面的。金圣叹认为，有机、完整、和谐、统一的结构，是情节美的前提。他指出："《水浒传》七十回，只用一目俱下，便知其二千余纸，只是一篇文字。中间许多事体，便是文字起承转合之法。"① 批中借用了"起承转合"四字，似乎是讲八股文作法，但实际上只是意在强调前后连贯、擒纵变化、和谐统一。在具体的布局方法上，他提出"弄引法"，指出在一个大的事件发生之前，须先在环境、人物或一些小事上先露一点端倪。进入正题后，则应写出情节的起始、情节的发展与高潮、情节的收束这三个阶段。第十二回回评以"大风"为喻指出："写大风者曰：始于青蘋之末，盛于土囊之口……其后当必重收到青蘋之末。"所谓"始于青蘋之末"，即喻指情节的起始要极细微；"重收到青蘋之末"，则喻指高潮之后的结尾。此外，金圣叹还提出"獭尾法"，强调情节的起始、高潮、结尾写完以后，还必须写它的余波，只有这样，才能使情节显得更加完整。

① 《读第五才子书法》。

在小说情节的组织安排中，金圣叹反对平板呆滞的铺陈，主张不同格调，不同风韵的情节互相搭配，造成节奏的变化。他指出："夫千岩万壑，崔嵬突兀之后，必有平莽连延数十里，以舒其磅礴之气；水出三峡，倒冲滟滪，可谓怒矣，必有数十里迤逦东去，以杀其奔腾之势。"① 自然界如此，社会生活也是如此，小说的节奏变化自然也当如此，所以金圣叹在第二十三回回评中说："上篇写武二遇虎，真乃山摇地撼，使人毛发倒卓。忽然接入此篇(说风情)写武二遇嫂，真又柳丝花朵，使人心魂荡漾也。"第四十八回"二打祝家庄"之后，接写解珍解宝双越狱、连环计。对此，金圣叹评曰："千军万马后忽然飘去，别作湍悍娟致之文，令读者目不暇易。"三打祝家庄后，吴用赚李应上山，再施连环计。金圣叹又评曰："第二连环计，何其轻便简净之极！三打祝家庄一篇累坠文字后，不可无此捷如风、明如玉之笔以挥洒之。"这些评语，都说明金圣叹主张按照生活的辩证法处理情节节奏的变化，以创造一种张弛相间的节奏美。

惊险离奇，是情节美的标志之一。金圣叹认为："天下险能生妙，非天下妙能生险也。险故妙，险绝故妙绝；不险不能妙，不险绝不能妙绝。"②有鉴于此，他特别赞赏惊险情节。如《水浒传》第六十一回写董超、薛霸押解卢俊义上路，途中要害他性命，正当薛霸手起棍落之时，却得燕青一箭相救；相救时间不长，一二百公人又围追擒拿卢俊义而去；燕青不得已去梁山求救，因途中行劫，又几乎被杨雄、石秀打死，对此，金圣叹赞之曰："一险初平，骤起一险；一险未定，又加一险，真绝世之奇笔也。"

金圣叹总结《水浒传》的创作经验，还对写好惊险情节提出

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第三回夹批。
② 《第五才子书施耐庵水浒传》第四十一回回评。

具体的要求。第一,"节节生奇,层层追险。"第三十六回回评指出:"此篇节节生奇,层层追险。节节生奇,奇不尽不止;层层追险,险不绝必追。"编织这样的惊险情节,使人物"脱一虎机,踏一虎机",可以"令人一头读一头吓,不惟读亦读不及,虽吓亦吓不及",从而使读者造成不可磨灭的心理感受。第二,"写急事多用笔"。这里的"急事",就是紧张惊险的情节;"多用笔",就是指情节的处理从容细致。金圣叹分析第三十九回"梁山泊好汉劫法场"宋江、戴宗临刑前的紧张情节指出:"写急事不得多用笔,盖多用笔则其事缓矣。独此书不然,写急事不肯少用笔,盖少用笔则其急亦遂解矣。"就是主张在紧张时以从容细致的交待,强化紧张气氛,制造长时间的惊吓,给读者心理以强烈刺激,从而收到异乎寻常的艺术效果。第三,"住得怕人",即于每回书结束时故作惊人之笔。第五十回夹批指出:"耐庵自己每回住处,必用惊疑之笔。"这种惊疑之笔,具有特殊的艺术魅力,不仅可以吸引读者手不释卷地继续阅读下去,而且可以在停顿中引起读者对情节作深人思考。故金圣叹甚至提出"每回住处,皆是绝奇险处",即令"无险可住",也应该"特幻出一段,以作一回收场"[①]。如《水浒传》第十五回末尾,写杨志失却生辰纲,感到走投无路,寻思自杀,于是"撩衣破步,望着黄泥冈下便跳。"此处,金圣叹批曰:"岂有杨志如此,只是作者要住得怕人耳。"

金圣叹的情节、结构理论,与他对读者心理效应的关注密切相联。作为传奇作品,《水浒传》是比较注重悬念的。金圣叹对此有深刻认识,并多次论及悬念的心理基础。如第二十三回王婆为西门庆谋划勾引潘金莲之策,有所谓"十分光"的"挨光计"。待说

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第十四回夹批。

到"九分光"时，王婆忽然岔了出去，于是产生了一个小小的悬念。金圣叹就此批道："上来一反一正，共有十八段，已近急口令矣。得此一顿一飏，致使文情入变。譬如画龙，鳞爪都具，而不点睛，真是令人痒杀。"所谓"令人痒杀"，就是一种急不可耐的期待心理。金圣叹认为，这种期待心理正是制造悬念的心理基础。小说情节"急口令"似的指向某种结局，作者却故将文笔变缓，偏不径写结局，于是便强化了读者急欲揭晓的心情。

金圣叹对情节惊险离奇的要求，也是建立在对读者欣赏心理分析之上的。第三十六回写宋江浔阳江遇险，金圣叹指出："一篇真是脱一虎机，踏一虎机，令人一头读，一头吓，不惟读亦读不及，虽吓亦吓不及也。"这种奇险的情节，其作用就在于使读者得到精神上的愉悦和享受。同回夹批中指出："上文险极，此句快极。不险则不快，险极则快极也。"由"险"而"吓"，由"吓"而"快"，显现了艺术欣赏的心理过程。就是说，奇险的情节能使读者获得美感享受，满足其美感心理的需求。在第三十九回，金圣叹针对江州劫法场"写急事多用笔"的紧张情节亦指出："自陡然有'第六日'三字便吃惊起，此后读一句，吓一句，读一字，吓一字，直至两三页后，只是一个惊吓。吾尝言读书之乐，第一莫乐于替人担忧。""偏是急杀人事，偏要故意细细写出，以惊吓读者。盖读者惊吓，斯作者快活也。"继而又以读者身份指出："读者曰：不然，我亦以惊吓为快活，不惊吓亦便不快活也。"这一分析，揭示出艺术欣赏的心理过程，实质是一个从忧转乐，从惊吓转化为快活的对立统一的过程。这便从读者的美感经验出发，为奇险的情节找到了心理的依据。

第三章

崇尚写实的理论新阶段

第一节　清代崇实风尚对小说美学的影响

清初至鸦片战争前夕近三百年间，是中国小说美学发展的一个重要时期。这个时期的小说批评，继承明代后期进步的美学传统，在新的历史文化背景影响下，在小说创作新局面的推动下，不断探索总结新的创作规律，将小说美学推向崇尚写实的理论新阶段。

1644年明王朝在农民起义的怒涛中覆亡，清政权乘机入关，夺取了统治地位。清兵入关以后，经过“扬州十日”、“嘉定三屠”那样的血腥洗劫，中华大地残破不堪，整个社会面临着“天崩地解”式的历史性转变。这场社会巨变，震动了中国思想界，促使人们去思考：是什么缘故使得明王朝一旦覆亡，中国社会今后又该怎样？整个思想界，以顾炎武、黄宗羲、王夫之、颜元为代表，怀着家国兴亡的感慨和民族罹难的悲愤，回顾历史，考察现实，著书立说，提出许多极其深刻的思想，学术风气为之一变。

他们首先把矛头指向程朱理学和陆王心学，认为正是他们

空言性理，才致使神州荡覆，宗社丘墟。顾炎武《答友人论学书》即云："今之君子，聚宾客门人数十百人，与之言心言性，舍'多学而识'以求'一贯'之方，置'四海困穷'不言，而讲'危微精一'，我弗敢知也。"又说："古今安得别有所谓理学者，经学即理学也。自有舍经学而言理学者，而邪说以作。"这就一棒连程朱派理学都打倒了。而他提出的"经学即理学"的口号，则成为一面新的旗帜。有清一代学术，在此旗帜下，也因此获得新的生命。

顾炎武的"经学"，实即以实事求是、留心世务为突出特征的"经世之学"。明亡之前，鉴于国事日非，他便针对社会现状，遍览二十一史，明代十三朝实录、天下图经、前辈文编、说部以至公稿、邸钞之类一千余部，凡关于民生利病的，分类录出，旁推互证，著《天下郡国利病书》。书还没有编成，明室便覆亡了。在救亡运动中，他奔走呼号，毕竟没有成功。中年以后，便浩然离乡，北游山东、直隶、河南、山西一带，察看形势，交结豪杰，并在冲要之处，从事垦田，以图恢复明室。最后定居在陕西华阴而终其一生。可见顾炎武的学识，并不是如程门师徒雪夜静悟而来，而是靠"多学而识"所得，是凭着他到处调查研究才见之于著述的，和一般人的闭门造车，过蠹鱼生活的大不相同。

实事求是，留心世务，这也是清初学人的新风尚。像顾炎武这样反对师心任性而崇实黜虚的学人，清初颇有其人。黄宗羲本系王学的再传弟子，但由于经受国家兴亡之痛，也竟然大彻大悟。他提出"六经皆史"的口号，以"经学"为经史之学，开创了浙东学派。其再传弟子全谢山(祖望)论浙东史学即指出："自明中叶以后，讲学之风，已为极敝，高谈性命，束书不观，其稍中者则为学究，皆无根之徒耳。先生(指黄宗羲)始谓学必源本于经术，而后不为蹈虚；必证明于史籍，而后足以应务。元元本本，可据可

依，前此讲堂锢疾，为之一变。”[①] 足见，黄宗羲的经史之学，也是以“不为蹈虚”“足以应务”为其宗旨。王夫之也是一个反对明代王学的人。他痛斥王阳明心学是“阳儒阴释之邪说”[②]，“祸烈于蛇龙猛兽”[③]。他以考证治古史，大力提倡古为今用，讲历史处处联系着时事。其《读通鉴论》就指出：“资治者，非知治知乱而矣，所以为力行求治之资也。”又说：“所贵乎史者，述往以为来者师也。为史者，记载徒繁，而经世之大略不著，后人欲得其得失之枢机以效法之无由也，则恶用史为！”治史以求“经世之大略”，同样反映了崇实致用的新学风。清初学人中，颜（元）李（塨）学派，在着眼于“致用”即“经世之务”方面，尤为笃实。颜元早年为学，也曾出入于程朱、陆王的理学圈中。到了中年，认识到理学空谈的流弊，便翻然觉悟，认为空口讲诵、静坐冥想，实乃程朱、陆王的禅学俗学而非正务。他把读书比作吞食砒霜，说：“仆亦吞砒人也，耗尽心思气力，深受其害。”[④] 指出这些不务实际的学问，“分毫无益于社稷生民，分毫无功于疆场天地”，对于社会、国家、人民没有一点好处。因此，颜元大力提倡经世致用之学。他说：“救弊之道，在实学，不在空言。”[⑤] 颜氏所提倡的致用之学，一曰兵，二曰农，三曰礼乐。他潜心百战神机，能骑射剑戟，有着匡复的雄图，同时主张以“垦荒、均田、兴水利”之七字富天下。他把学问与实践和事功联系在一起，足可见其务实的精神。

曹聚仁《中国学术思想史随笔》论清初学风指出：“清初学人，顾炎武（亭林）、黄宗羲（梨洲）、王夫之（船山、）颜元（习斋）这

---

① 全谢山（祖望）《鲒埼亭集・梨洲先生神道碑文》。
② 王夫之《张子正蒙注序论》。
③ 王夫之《老子衍序》。
④ 颜元《朱子语类评》。
⑤ 颜元《存学编》。

四大派，彼此并不一定有往来，却在治学观点上有一共同倾向，即是反明代理学的空疏，反八股文士的迂腐。"此论深中肯綮。"无事袖手谈心性，临危一死报君王"，每当民族国家生死存亡的关键时刻，平时高谈阔论的那些道学家读书人都一筹莫展束手无策。因此，当此"天崩地解"之时，清初学人反其道而行之，希望以经世致用的实学来拯救民族国家，从而形成一代新的风尚，这也是时代发展与社会巨变而使然。

任何时代的文学、美学思潮的形成与发展，都与该时代的历史文化与社会风尚密切相关。清初学界蔚然成风的崇实风尚，也无疑会对当时小说思维机制的某些变化，起到巨大、深刻的推动作用。明代后期，小说创作已出现由非现实题材向现实题材的转变，作为人情小说的发轫时期，以《金瓶梅》为嚆矢，还有《玉娇李》、《吴江雪》、《鼓掌绝尘》等作品，揭开了人情小说的帷幕。人情小说以描写世俗人情为内容，以现实性、真实感和鲜明的时代感为其特征，从而形成有别于"历史—传奇"小说的写实风格，因而也就便于更直接、更深刻、更细致地反映现实社会生活。这和清初形成的崇实风尚即留心世务、关注社会人生的实际生活的新风气，是一致的。因此，入清以来，人情小说继承明代"极摹人情世态之歧，备写悲欢离合之致"的写实传统，得到进一步的发展。顺治康熙年间，人情小说大量涌现，作品数量之多、内容之丰富，艺术技巧的某些突破，都可说明是人情派的发展时期。《续金瓶梅》、《隔帘花影》、《醒世姻缘传》、《鸳鸯针》、《麟儿报》，以及一大批"才子佳人"小说如《金云翘传》、《铁花仙史》、《玉娇梨》、《平山冷燕》等，或侧重描写战争所造成的社会动乱，揭示民族矛盾；或侧重描写家庭、家族伦理道德的败坏，广泛揭露社会黑暗；或通过男女爱情婚姻反映社会，都充分显示了小说向现实生活的

突进。即使是英雄传奇系统的《水浒后传》，尽管敷衍的是水浒英雄的余绪，但陈忱却宣称《后传》之作，“大而图王定霸，小而巷事里谈……世道之隆替，人心之险易，靡不各极其致”①，强调的仍然是作品的现实内容和现实意义。清初问世的《聊斋志异》是文言小说最高成就的代表，作品用传奇法而以志怪，描绘的虽是花妖狐魅的艺术世界，而展现的却是现实生活的真实内容。恰如鲁迅所言：“出于幻域，顿入人间”，“使花妖狐魅，多具人情，和易可亲，忘为异类”②。皇帝的荒淫昏庸，官吏的贪鄙凶残，土豪恶霸的阴险横暴，试官的糊涂荒唐，士子的庸俗空虚，乃至家庭生活中的婆媳不和、嫡庶争宠等等，举凡蒲松龄生活的那个时代社会生活中的基本矛盾、问题，在《聊斋志异》中，几乎都得到了鲜明真实的反映。凡此，都突出说明清初以人情小说为主流的各类题材的作品，已进一步贴近了现实生活。

清初崇实风尚与小说向现实生活的突进，也势必影响小说美学思潮的发展。顺治、康熙时期，除陈忱、金丰、黄越、天花藏、李渔、褚人获等人在创作论方面的长足进步外，成就最著的恐怕当数评点派的毛宗岗与张竹坡了。

毛宗岗与其父毛伦在康熙年间评点的《三国演义》，是清初学术风气转变的直接产物。毛评《三国演义》最突出也是最重要的内容之一，就是“正统”说。他以中国长期封建社会所形成的历史的、道德的和政治的观念，作为理论根据，强化作品中袒刘抑曹的政治倾向，隐晦曲折地反对满族贵族的统治，表现了清初汉族知识分子的民族反抗意识和政治要求。毛宗岗写了二十五段《读三国志法》，是他具体评点《三国演义》所依据的总纲。“读

① 雁宕山樵《水浒传序》。
② 《中国小说史略》。

法"开宗明义第一段，就鲜明地提出了他的历史观、政治观和道德观：

> 读《三国志》者，当知有正统、闰运、僭国之别。正统者何？蜀汉是也。僭国者何？吴魏是也。闰运者何？晋是也……

在长篇论述中，他运用"正统"、"闰运"、"僭国"等概念分析，指出："正统"即"帝室之胄"，只有帝室之胄才有资格当皇帝；不是帝室之后而获得政权的都非正统。作为臣属而用武力夺取政权，就是"僭国"。所谓"闰运"，是指那些本来就没有"正王之命"，不是"真命天子"，而是因为某种机缘，以偏师而一统中国。虽然是统一了，但仍然是非正统的帝位。所以，他指出："夫刘氏未亡，魏未混一，魏固不得为正统。迨乎刘氏已亡，晋已混一，而晋亦不得为正统者，何也？曰晋以臣弑君，与魏无异……但可谓之闰运。"联系社会现实来看，清人历世都是明朝的臣属，受明朝封官，并于急难时得明朝廷赐居边内受到保护。但清王朝"混一"后，对这段历史讳莫如深，修《明史稿》及《明史》都不提及这些事实，根本原因就是忌讳自己以臣属僭号篡国。而明朝在南方颠沛的几个帝王中，有弘光、隆武、永历三帝又都是被清王朝俘虏后杀死的，这正是毛宗岗所说的"晋以臣弑君"而为天理所难容的事实。可见，毛宗岗的"正统"说，完全是针对现实而发。当学界力倡"所贵乎史者，述往以为来者师"的风气之时，毛宗岗借评点历史演义而针砭社会现实，这实在是经世致用崇实风尚的巨大影响所致。

学术界是以考证的方法治史而"述往以为来者师"的，毛宗岗既以历史演义代替历史而"述往以为来者师"，就不能不以历

史学的观点来看待小说，提出“据实指陈，非属臆造，堪与经史相表里”[1]的主张，强调小说对历史的依赖性，以此作为对其“正统”说的理论上的支持，这是对自李贽、叶昼、金圣叹以来的小说美学思想的一大倒退。毛评《三国》从形式到内容，在许多方面都深受金圣叹影响，而在小说与历史、小说与生活的关系问题上，却出现了某种倒退，显然也是受经世致用、求实黜虚学风的影响。当然，毛宗岗的情节结构理论，可说是对金圣叹美学思想的继承和发展，但就是这一部分理论，毛宗岗的阐发也远不如金圣叹的论述来得空灵。他在《读三国志法》中，总结了《三国演义》的十二条叙事方法。这十二条方法，大多是金圣叹提到过的，经毛宗岗的发挥更详尽、更加条理化，也更注重其方法的可操作性和应用价值了。理论上虽蕴含艺术哲学的某些内涵，但表述上却倾斜于它们的技巧性、应用性，所以看上去颇有些“应用美学”、“实用美学”的味道。

在清初学术风气转变的时期，真正在美学上为写实理论奠定基础的，是张竹坡对《金瓶梅》的评点。《金瓶梅》产生于明代后期，由于时代的局限，当时尚无人能对它进行理论上的全面总结。清初留心世务、关注社会人生的实际生活的文化背景，以及人情小说的大量涌现，才为张竹坡着手这一工作创造了充分的条件。他所提出的“依山点石，借海扬波”[2]“摹神”“示戒”[3]“于一个人心中，讨出一个人情理”[4]，以及“趁窝和泥”[5]诸命题，在小说与生活的关系、化丑为美、人物塑造和小说艺术结构等方

① 《三国志演义序》，署名金人瑞，当为毛宗岗所伪托。
② 《金瓶梅寓意说》。
③ 《金瓶梅读法》五十四、八十二。
④ 《金瓶梅读法》四十三。
⑤ 《金瓶梅》第十九回回评。

面，科学地总结了《金瓶梅》以来的“人情—写实”小说创作的成功经验，进一步肯定了运用小说逼真地描写现实人生的主潮和方向。这就在更高层面上更深刻地适应了清初时代风气的转变。

清贵族入关，明末某些地区的资本主义萌芽遭到破坏。到了康熙后期和乾隆、嘉庆年间，国内反抗势力基本上被镇压下去，局面暂时稳定，社会经济又有恢复和发展，资本主义因素也有所活跃。特别是东南沿海手工业已有些基础的地区，如苏、杭一带，商品生产又发展起来。手工业如丝织、棉纺、造纸、瓷器、矿业、冶炼等，更有超过明末的趋势，尤其是丝织、瓷器、雕漆等，更曾畅销于国际市场。

清中叶资本主义萌芽的增长，促进了城镇的繁荣，逐步地改变着社会生活的方式。如袁栋《书隐丛说》记苏州风俗：“苏州风俗奢靡，日甚一日，衣裳冠履，未敝而屡易，饮食宴会，已美而求精，衣则忽长忽短，袖则忽大忽小，冠则忽低忽昂，履则忽锐忽广。造作者以新式诱人，游荡者以巧治成习……而贩夫贱隶，负贩稍毕，即鲜衣美服，饮茶听唱以为乐。”城市生活方式的这种变化，打破了封建地主庄园那种保守缓慢的节奏，促使市民阶层的道德观念、价值观念和审美趣味发生迅速的变化，而影响于文学领域，便是要求文学作品表现市民阶层的生活、斗争，反映其理想、愿望，也就是要求写“晚近人情”、“炎凉世态”，以写实精神大胆批判现实。这一要求，自然会在小说创作和写实理论中得到充分的体现。

与此同时，市民阶层争取经济自由的思想，也必然发展为朦胧的民主要求。比如江南一些城镇，手工业工人的“齐行叫歇”、商人的罢市、“闹衙”等斗争，都具有反封建争民主的性质。生活中民主要求的萌发，必然成为小说创作的先声。时代呼唤反封建

争民主作品的出现,从而才有可能在清代中叶诞生像《红楼梦》、《儒林外史》这样的伟大作品。可以说,没有市民阶层的经济自由和民主要求,《儒林外史》中杜少卿、沈琼枝和《红楼梦》中贾宝玉等艺术形象的出现,自然也是不可能的。

《红楼梦》与《儒林外史》是中国小说史上同时出现的两座高峰。鲁迅称赞它们:"迨吴敬梓《儒林外史》出,乃秉持公心,指擿时弊,机锋所向,尤在士林;其文又慼而能谐,婉而多讽:于是说部中乃始有足称讽刺之书。"[①]"至于说到《红楼梦》的价值,可是在中国底小说中实在是不可多得的。其要点在敢于如实描写,并无讳饰,和从前的小说叙好人完全是好,坏人完全是坏的,大不相同,所以其中所叙的人物,都是真的人物。总之自有《红楼梦》出来以后,传统的思想和写法都打破了。"[②]这一时期,代表文言小说最高成就的《聊斋志异》也首次刊行于乾隆年间,并产生着巨大的影响力。这些作品现实主义个性化的人物塑造、文心细如牛毛茧丝的艺术描写、疏密相间天然浑成的精巧结构,以及动人心魄的悲剧美和震撼人心的喜剧美,充分显示了中国小说艺术的高度成熟。因此,围绕这些伟大作品所展开的一系列评点与批评,也自然使中国小说美学写实理论的体系更趋完善、系统和成熟。其中,曹雪芹、脂砚斋评点对《红楼梦》艺术的阐发、《儒林外史》卧本评点的理论见解,以及从黄越到冯镇峦对传奇志怪小说写实精神的深刻认识,都具有极高的美学价值并值得我们予以高度的重视。

雍正、乾隆时代,清王朝达到了鼎盛时期。然而,与此同时,阶级矛盾也日益激化。对此,统治阶级不是毫无察觉的。他们加

① 《中国小说史略》。
② 《中国小说的历史的变迁》。

紧箝制，大兴文字狱。其中兴狱最为频繁的就是雍乾两朝。雍正四年的查嗣庭案和雍正六年的吕留良案，都是全国的大冤狱。乾隆时期文网则更加严密，文人稍不谨慎，便以文字罹祸，另一方面，为了笼络知识分子，他们又大倡科举考试，推崇程朱理学，同时组织大量人力物力编纂《古今图书集成》、《康熙字典》、《四库全书》等出版工程。这种软硬并施的思想文化政策，引导知识分子埋头学问，从而促使清初顾炎武、王夫之等人开启的崇实黜虚的思想潮流，在乾隆、嘉庆间臻于极致。在这种情况下，先是惠栋、戴震兴汉学，倡考证，而后段玉裁与王念孙父子继起，于是形成以考据校勘为能事的"乾嘉学派"。一时间，举国上下从风而靡，"稍为时髦一点的阔官，乃至富商大贾，都要附庸风雅，跟着这些大学者学几句考证的内行话"，"乾嘉以后，号称清学全盛时代，条理和方法虽比初期致密许多，思想界却已渐渐成为化石了。"①

这种状况对小说创作和小说理论的冲击是不言而喻的。从乾隆后期开始，小说创作便渐趋沉寂状态。受学术风气影响，《镜花缘》"论学说艺，数典谈经，连篇累牍而不能自已。"② 以学问为小说或以小说见才学的观念已渐形成。如夏敬渠的"文章经济之作"《野叟曝言》；屠绅、陈球的"才藻之作"《蟫史》与《燕山外史》，皆属此类。同时，在为数不多的新作中，续补之作占了相当大的比重。如见于《红楼梦书录》的《后红楼梦》之类就有十三种之多。还有《续儿女英雄传》、《续小五义》、《说唐后传》等等。这也从一个侧面反映出创造力的贫弱。与此同时，小说批评虽呈现出表面的繁荣，但有价值有创见的理论观点却为数不多。例如《红楼

① 梁启超《中国近三百年学术史》。
② 鲁迅《中国小说史略》。

梦》的评点，就有数十种，以篇幅论，“太平闲人”张新之的批评就达三十万字。其它评《红》的专文专书也有十余种。《聊斋志异》、《儒林外史》也都有多种评点本问世。此外，《镜花缘》、《儿女英雄传》、《花月痕》、《青楼梦》等新作，刊本也都附有评点。但是，从理论角度看，其中平庸之作甚多。如王希廉的《红楼梦》评点，不仅只是注重故事、人物的史论式批评，而且极其缺乏思辨能力，仅仅停留于就事论事的水平上。故清人就已指出其“大致持论和平”，“亦无出色”。当然，少数评论也有论及小说艺术规律的，不过又常常剿袭陈言。更有一些论者，或迷恋于考证，或堕入比附索隐的泥沼，以至远离了探索小说创作规律的正途。正如王国维所批评的：“自我朝考证之学盛行，而读小说者，亦以考证之眼读之。”[①] 这就自然毫无美学价值可言了。

当然，清代后期创作与理论的衰微，尚不足以掩盖清初与清中叶的巨大成就。从清初至清中叶，人情小说的迅速发展与巨大成就，以及写实理论的确立与完善，在中国小说美学史上的贡献，仍然是功不可没的。

第二节　写实理论的奠基者张竹坡

毛宗岗父子评点的《三国演义》和张竹坡评点的《金瓶梅》，

① 《红楼梦评论》。

是清初小说批评界最有影响的评点。但毛评《三国演义》主要是从历史学、社会学的角度适应清初崇实黜虚的时代思潮的变化，美学上的见解也更多地倾向于应用性、操作性和技巧性。清代是“人情—写实”小说成为主流的时代，张竹坡选择“人情—写实”小说的开山之作《金瓶梅》作为批评对象，顺应历史思潮的趋实的变化，从艺术哲学的高度比较系统地总结了人情派小说的创作经验和艺术规律，为写实理论的确立和进一步发展起到奠基的作用，其理论意义，自应引起充分注意。

与“历史—传奇”小说相比，“人情—写实”小说最突出、最基本的转变是什么？这是写实派理论必须首先回答的问题。张竹坡指出：《金瓶梅》所写的是“一篇市井文字”[①]。这是一个准确的回答。“人情—写实”小说登上小说舞台，主要是以其创作题材的解放引人注目的。以“市井文字”规范人情派小说的题材，这就鲜明地突出了人情小说以日常生活为描写对象，直接表现时代风云的特点。

围绕题材的转变，张竹坡进一步总结了人情小说表现日常生活题材的审美特征。

其一是“细如牛毛”。“历史—传奇”小说以《三国演义》和《水浒传》为代表，主要是表现历史的沧桑变化、英雄的壮伟事业，因而采用粗犷的笔调、激烈的冲突、传奇的情节来突出主题，塑造人物，打动读者。人情小说表现的是平凡的世俗生活，因而势必以细微、真实的描写来吸引人。张竹坡对此看得很清楚。他指出《金瓶梅》“其书之细如牛毛”[②]、“隐大段精彩于琐碎之中”[③] 等

① 《金瓶梅读法》八十。
② 《竹坡闲话》。
③ 《第一奇书凡例》。

特色，是深得人情写实之三昧的。《金瓶梅读法》六十三说得更为明确：《金瓶梅》一书，“读之，似有一人亲曾执笔在清河县前西门家，大大小小，前前后后，碟儿碗儿，一一记之，似真有其事，不敢谓为操笔伸纸做出来的。”所谓“大大小小，前前后后，碟儿碗儿，一一记之，似真有其事”，正是对人情小说以细微、真实的描写取胜的写实特征的准确概括。

其二是以小见大。写实固需细微，但细微不等于肤浅琐屑，而必须在“琐碎”中见出“大段精彩”。这就需要发挥人情小说以小见大的写实之长。“历史—传奇”小说展现的生活画卷，与历史社会直接吻合，几乎可以说是浓缩的形象历史。表现这样的生活内容，必然以整个社会为小说舞台描写国家大事、时代风云，英雄人物的家庭生活反而被舍弃或忽略。“人情—写实”小说表现平凡的世俗生活的特点，恰恰决定它以家庭环境为小说舞台，而将整个社会浓缩在舞台周围，与舞台发生千丝万缕的联系，从而转以社会的一个细胞——家庭为描写对象，在人物爱情婚姻或发迹变泰的经历中，反映人与人之间的关系，反映社会，展现时代风貌。在《杂录小引》中，张竹坡指出：“凡看一书，必看其立架处，如《金瓶梅》内，房屋花园以及使用人等，皆其立架处也……犹欲耍狮子，先立一场，而唱戏先设一台。”他抓住“立架处”分析小说人物的关系与矛盾冲突，并列出“西门庆家人名数”“西门庆家人媳妇”、“西门庆淫过妇女”、“潘金莲淫过人目”、“西门庆房屋”等，“使看官如身入其中”，正体现了以家庭环境为小说舞台的思路。张竹坡还进一步指出：“《金瓶梅》因西门庆一份人家，写好几份人家，如武大一家，花子虚一家，乔大户一家，陈洪一家，吴大舅一家，张大户一家，王招宣一家，应伯爵、周守备一家，何千户一家，夏提刑一家，他如翟云峰在东京不算，伙计家以及女

眷不往来者不算，凡这几家，大约清河县官员大户，屈指已遍，而因一人写及全县。”① 又说：“今止言一家，不及天下国家，何以见怨之深而不能忘哉？”② 张竹坡所云“因一人写及全县”、因“一家”而及“天下国家”，与鲁迅所说《金瓶梅》“著此一家，即骂尽诸色”③的看法完全一致。他所概括的通过一个家庭来写出整个社会的面貌的写法，也就是“人情—写实”小说以小见大的重要特点。这一特点，既反映了小说家对于人生的深入，也反映了小说反映生活的深入。

其三，表现日常生活题材还必须以艺术的真实反映生活的真实。写实不等于照抄生活的真实。张竹坡说：“尝见一人批《金瓶梅》曰：‘此西门庆之大帐簿’。其两眼无珠，可发一笑。夫伊于甚年月日，见作者雇工于西门庆家写帐簿哉？”④ 肯定小说描写细微逼真，而否定记帐式的实录，这一见解是相当深刻的。据此，他提出：“看《金瓶》，把他当事实看，便被他瞒过”⑤；“稗官者，寓言也。其假捏一人，幻造一事，虽为风影之谈，亦必依山点石，借海扬波”⑥。这就把小说的虚构性质以及艺术真实与生活真实的关系说得相当辩证和透辟了。

题材的转变，实际上也就是审美对象的转变，由此所引发的是作品所表现的“美”的内涵的转变。从《三国演义》、《水浒传》到《金瓶梅》，有一个从描写英雄到描写普通人的转变。前者讴歌英雄、崇高和伟大，“这表现了作家们的一种气度，即对力的崇拜，

① 《金瓶梅读法》八十四。
② 《第一奇书金瓶梅》第七十回回首总评。
③ 《中国小说史略》。
④ 《金瓶梅读法》八十二。
⑤ 《金瓶梅读法》四十。
⑥ 《寓意说》。

对勇的追求，对激情的礼赞。它使你看到的是刚性的雄风，是男性的严峻的美。这美，就是意志、热情和不断的追求”。“它们美的形态的共同特点是气势。这种美的形态是从宏伟的力量、崇高的精神显现出来的。”① 然而，《金瓶梅》所面对的现实世界却并非如此浪漫。这是一个人欲横流、充满邪恶的时代。因此，以写实为原则的《金瓶梅》一反传统美学观念对“美”的内涵的理解，大胆地把现实的丑引进小说世界，以一个带有浓厚的市井色彩、从而同传统的官僚地主有别的恶霸豪绅西门庆一家的兴衰荣枯的罪恶史为主轴，借宋之名写明之实，直斥时事，真实地暴露了明代后期上层社会的黑暗、腐朽和它的不可救药。

把现实的丑引进小说世界，化丑为美，是《金瓶梅》对小说美学观念的重大变革。张竹坡敏锐地察觉到这一划时代意义的变化。他指出：

> 一部书中，上自蔡太师，下至侯林儿等辈，何止百有余人，并无一个好人，非迎奸卖俏之人，即附势趋炎之辈。
>
> 西门庆是混帐恶人，吴月娘是奸险好人，玉楼是乖人，金莲不是人，瓶儿是痴人，春梅是狂人，敬济是浮浪小人，娇儿是死人，雪娥是蠢人，宋蕙莲是不识高低的人，如意儿是顶缺之人。若王六儿与林太太等，直与李桂姐辈一流，总是不得叫做人。而伯爵、希大辈皆是没良心的人。兼之蔡太师、蔡状元、宋御史皆是枉为人也。②

这真是一个没有美的世界，到处充斥着屑小之辈，充斥着虚伪和

① 宁宗一《说不尽的金瓶梅·一个顺向的考察》。
② 《金瓶梅读法》四十七、三十二。

丑恶，故张竹坡一言以蔽之曰：《金瓶梅》"作秽言以泄其愤也"[1]，充分肯定了《金瓶梅》暴露丑恶、批判社会的宗旨。

但是，问题的关键并不在于《金瓶梅》描绘了丑，而是在于对丑的审美。张竹坡指出：

> 《金瓶梅》写奸夫淫妇，贪官恶仆，帮闲娼妓，皆其通身力量，通身解脱，通身智慧，呕心呕血，写出异样妙文也……前人呕心呕血做这妙文，虽本自娱，实亦欲娱千百世之锦绣才子者。
>
> 读《金瓶》必置名香于几，庶可遥谢前人，感其作妙文，曲曲折折以娱我。[2]

显然，张竹坡认为《金瓶梅》描绘了丑，却创造了艺术美——即所谓自娱、娱千百世之锦绣才子、娱我的"妙文"，这才是它的美学意义的本质所在。

然而，当丑进入文艺领域时，如何才能使它变成美，变成最准确意义的美呢？张竹坡指出：

> 做《金瓶梅》之人，若令其做忠臣孝子之文，彼必能又出手眼，摹神肖影，追魂取魄，另做出一篇忠孝文字也。我何以知之？我于其摹写奸夫淫妇知之。
>
> 作《金瓶梅》者，必曾于患难穷愁，人情世故，一一经历过，入世最深，方能为众脚色摹神也。
>
> 其书凡有描写，莫不各尽人情。然则真千百化身，现各

---

① 《竹坡闲话》。
② 《金瓶梅读法》八十二、九十八。

色人等，为之说法也。[①]

这就是说，作家只有深入人生，经历患难穷愁，体察人情世故，并在此基础上通过艺术的想象，为众脚色"摹神肖影，追魂取魄"，把丑描绘得逼真传神，才能"各尽人情"，现身说法，真实地揭示生活丑的本质及其表现形态。从审美的角度说，摹神肖影，追魂取魄，各尽人情，现身说法，真实地揭示生活丑的本质及其形态，也就是"化丑为美"。正如伟大作家席勒所言："谁要是抱着摧毁罪恶的目的……那么，他就必须把罪恶的一切丑态在光天化日之下暴露出来，并且把罪恶的巨大形象展示在人类的眼前。"[②]不言而喻，只有摹神肖影，真实逼真地暴露丑，才能鞭挞丑，摧毁丑，才能从对丑的否定达到对美的肯定和追求。

张竹坡提倡摹神肖影，追魂取魄，各尽人情，现身说法，也正是出于否定丑和肯定美、追求美的目的。他指出："对人说贼，原以示戒"[③]，"《金瓶梅》是部惩人的书，故谓之戒律亦可"[④]。所谓"示戒"、"惩人"、"戒律"，都是强调从美的观念、美的情感、美的理想上来评价丑、鞭挞丑，从而教人分清美丑善恶，进而弃恶扬善，在审美情感上得到满足。

要之，张竹坡的"摹神""示戒"的审丑理论，充分体现了"化丑为美"的辩证法则，完全符合美的规律，是对小说美学的重要贡献。

张竹坡的写实理论，也包括其重"情理"的人物性格论。与明

① 《金瓶梅读法》五十四、五十九、六十二。
② 《强盗》第一版序言。
③ 《金瓶梅读法》八十二。
④ 《金瓶梅读法》百五。

末金圣叹的人物性格论相比，张竹坡的人物理论有继承也有发展。就继承的方面说，张竹坡也同样强调人物性格的个性化。《金瓶梅读法》四十五就指出："《金瓶梅》妙在善用犯笔而不犯也。如写一伯爵，更写一希大；然毕竟伯爵是伯爵，希大是希大，各自的身份，各人的谈吐，一丝不紊。写一金莲，更写一瓶儿，可谓犯矣；然又始终聚散，其言语举动又各各不乱一丝。写一王六儿，偏又写一贲四嫂；写一李桂姐，又写一吴银儿、郑月儿；写一王婆，偏又写一薛媒婆、一冯妈妈、一文嫂儿；一陶媒婆。写一薛姑子，偏又写一王姑子、刘姑子，诸如此类，皆妙在特特犯手，却又各各一款，绝不相同也。"所谓"各自的身份，各人的谈吐，一丝不紊"，"各各一款，绝不相同"云云，就是要求人物描写要个性化。

但是，另一方面，在如何达到个性化要求的问题上，张竹坡提出"于一个人心中，讨出一个人的情理"的命题，则表现了他注重写实的特点和倾向。他指出：

> 做文章不过情理二字。今做此一篇百回长文，亦只是情理二字。于一个人心中，讨出一个人的情理，则一个人的传得矣。虽前后夹杂众人的话，而此一人开口，是此一人的情理。非其开口便得情理，由于讨出这一人的情理，方开口耳。是故写十百千人，皆如写一人，而遂洋洋乎有此一百回大书也。①"

何谓"情理"，揣其文意，主要是指性格逻辑与生活逻辑。就人物

① 《金瓶梅读法》四十三。

描写言，如谓“此一人开口，是此一人情理”即是指性格逻辑。情节是人物性格的历史，就情节展开而言，如谓“一个人的传得矣”、“洋洋乎有此一百回大书”、“做文章不过情理二字”等，“情理”则既指性格逻辑，又兼指生活逻辑。

张竹坡提出“做文章不过情理二字”，显然是把对“情理”的把握作为人物塑造的关键乃至全部小说创作的基础。这正是他与金圣叹理论的显著区别。金圣叹对小说创作的认识，偏重于作家的主观精神活动。他提出“才子文心”“直以因缘生法为其文字总持”，提出“亲动心而为”与“其文亦随因缘而起”，都更多地强调了创作中主体的随意性。相比之下，张竹坡所谓“做文章不过情理二字”，强调创作须以情理为依据，则显然是把理论的目光转移到了客观现实的一边。他还把对“情理”的把握，与人生经历联系在一起，指出：“必曾于患难穷愁，人情世故，一一经历过，入世最深，方能为众脚色摹神也”①，这与金圣叹主张从因缘生法入手去认识事物的“格物之法”相比，也更明显地体现了其“情理”论的写实特征。

张竹坡的情节结构理论，既是他写实理论的重要组成部分，也是他对小说美学所作的重大贡献。《金瓶梅》之前的小说，情节发展以纵向推进为主要形式，在结构上十分注重事件在时间承续上的因果链条关系，而排斥与主要事件在空间中同时并存的若干其它事件。《金瓶梅》则不然，由于重视如实反映现实生活，因而在描写主要事件的过程中，十分注重穿插描写那些与此同时并存的其它事件，以达到“因一人写及全县”，因“一家”而及“天下国家”的目的。这样，《金瓶梅》的情节结构，便创造了与错

① 《金瓶梅读法》五十九。

综复杂的生活机制相适应的新的结构形式。张竹坡以“趁窝和泥”对这种结构形式做了生动的说明。《金瓶梅》第十九回回评云：

> 上文自十四回至此，总是瓶儿文字内穿插他人，如敬济等，皆是趁窝和泥。此回乃是正经写瓶儿归西门氏也，乃先于卷首将花园等项题明盖完，此犹娶瓶儿传内事，却接叙金莲敬济一事，妙绝。《金瓶》文字，其穿插处，篇篇如是。

联系作品实际来看，张竹坡所举这段文例，故事的主干是李瓶儿转嫁西门庆，由花子虚之死、李瓶儿嫁蒋竹山、西门庆唆打蒋竹山、李瓶儿逐蒋并改嫁西门庆等情节构成。小说以此为时间框架，即“窝”，在纵向推进过程中，横向穿插进与主干情节相关而又独立于外的许多人物事件，以表现西门庆交通官府、横行乡里的种种情状，便是“趁窝和泥”。显然，“趁窝和泥”的实质，是在于扩大小说艺术的描写空间，以纵横组合的方式，拓宽作品表现广阔而复杂的社会生活的内容。

“趁窝和泥”的基本方法，是借助主干情节中主要人物与次要人物广泛的社会联系而进行多侧面的穿插。这样，由此构成的艺术结构便必然是开放性的，从而成为空间描绘的一个飞跃：介入基本情节的人物关系伸展到那里，由基本情节连类所及而又活动于基本情节之外的人物关系伸展到那里，事件就伸展到那里；生活有多么广阔，有多少侧面，描写就可以有多么广阔有多少侧面。它们所呈现于读者的，就既不是某个生活故事，也不是生活的一部分，而是生活本身。

“历史—传奇”小说的情节结构，特别注重故事的传奇性。它

们充分发挥时间艺术的叙事之长，在事件的因果关系上翻空出奇，以大量偶然性的巧合与悬念迭出的紧张冲突，创造委婉曲折或离奇惊险的情节，借以弥补作品在空间描绘方面的先天不足，从面使情节的传奇之美，成为这一时期美学风貌的一个突出特征。张竹坡总结《金瓶梅》的创作实践，提出运用“趁窝和泥”的结构方法，对生活进行纵横组合式的叙述描写，事件的因果关系由此变得较为松散，情节的传奇美被冲淡削弱，但作品空间描绘的广度与深度却得以强化突出。因此，“趁窝和泥”的提出，不仅标志小说美学风貌的重大转变，而且也促使小说的艺术结构更具写实之长。在中国小说美学史上，这无疑是结构理论的重大飞跃。

第三节　曹雪芹、脂砚斋等对写实理论的发展

《红楼梦》是中国古典小说的艺术高峰，势必对小说美学的实践与理论产生多方面的影响。从理论形态而言，曹雪芹作为一个伟大的小说家，尽管没有留下专门的小说论著，但他在作品中通过直接和间接方式表述的一些小说观点，同样具有极高的美学价值。从中，我们正可以窥见他所以能攀登小说艺术高峰的若干奥秘。“一芹一脂”关系密切，非同一般。脂评透露了曹雪芹及《红楼梦》的不少具体情况，揭示了《红楼梦》的创作主旨；与此同

时，由于受曹雪芹及金圣叹、张竹坡等人的艺术观点和分析方法的影响，脂评在总结《红楼梦》艺术成就过程中，也提出许多值得注意的美学见解。继脂评之后，又陆续出现了不少《红楼梦》的评点家。道光年间，有人就估计说："《红楼梦》批点，向来不下数十家。"[①] 此外，尚有为数更多的随笔杂著、序言跋语、诗赋题咏等对《红楼梦》做出这样或那样的批评研究。尽管其中多有平庸之作、牵强之谈、附会之说，但如诸联、哈斯宝等人的评点，也颇多可以注目的见解。要之，从曹雪芹、脂砚斋到诸联、哈斯宝，其艺术见解已形成一种美学思潮，并促使自张竹坡以来的写实理论沿着更为完善、更为系统、更为深入的方向发展。

曹雪芹、脂砚斋对写实理论的贡献，首先表现于对"情理"论的进一步阐发。"情理"论本为张竹坡提出，但张说较为笼统，而芹、脂之论则更加具体深入。

曹雪芹的"情理"论，是建立在对才子佳人小说的批评的基础之上的。在作品的第一回，作者借石头对空空道人的一番话指出："至若才子佳人等书，则又千部共出一套，且其中终不能不涉于淫滥，以致满纸潘安、子建、西子、文君，不过作者要写出自己的那两首情诗艳赋来，故假拟出男女二人名姓，又必旁出一小人其间拨乱，亦如剧中之小丑然。且鬟婢开口即者也之乎，非文即理。故逐一看去，悉皆自相矛盾，大不近情理之话……"第五十四回又借史太君的口说："这些书都是一个套子，左不过是些佳人才子，最没趣儿。把人家女儿说的那样坏，还说是佳人，编得连影儿也没有了。"这些批评尖锐指出，才子佳人小说的失败即在于违背生活真实，无论是人物还是情节，都出自作者脱离生活的

① 张新之《妙复轩评石头记》。

“假拟”，故而“编得连影儿也没有了”，“大不近情理”。

脂批同样对才子佳人小说大张挞伐。第五十四回，针对史太君的议论，脂砚斋批道：“会读者须另具卓识，单着眼史太君一席话，将普天下不近理之奇文，不近情之妙作，一齐抹倒，是作者借他人酒杯，消自己块垒。”① 充分肯定了曹雪芹批评才子佳人小说“不近理”、“不近情”的正确性。

批评才子佳人小说违背生活真实，并非反对艺术的虚构。曹雪芹和脂砚斋所反对的是脱离生活的“假拟”与编造，提倡的是从生活出发的合乎情理的虚构。《红楼梦》第一回开宗明义就写道：

> 作者自云，因曾经历过一番梦幻之后，故将真事隐去，而借“通灵”之说，撰此《石头记》一书也。故曰甄士隐云云。

“甄士隐”即是真事隐。在第一回中，还有个贾雨村。贾雨村即假语村。作者叙此二人，就是寓意“将真事隐去”，“用假语村言敷衍出(一段故事)来”。这里，“真事”与“假语”相对，分别指出生活真实与艺术真实。曹雪芹借“太虚幻境”的一副对联揭示出二者的辩证关系：

> 假作真时真亦假，
> 无为有处有还无。

就是说，艺术的虚构应当当作真实的事情去看，真实的事情不过

① 戚序本第五十四回回后评语。

是以虚构的方式而表现的，“真”和“假”在这里达到了辩证的统一。然而，“真”和“假”怎样才能实现辩证的统一呢？曹雪芹认为，关键在于“情理”，是否以生活为依据，是否以情理即生活逻辑为依据，是判断小说艺术世界真实与否的试金石。他借“石头”的口说：

> 历来野史，皆蹈一辙，莫如我这不借此套者，反倒新奇别致，不过只取其事体情理罢了，又何必拘于朝代年纪哉！
>
> 其间离合悲欢，兴衰际遇，则又追踪蹑迹，不敢稍加穿凿，徒为供人之目而反失其真传者。

所谓“只取其事体情理”、“追踪蹑迹，不敢稍加穿凿”，就是主张按照生活的逻辑叙写而反对由作者主观附会，从而达到真实反映生活的目的。强调小说的艺术虚构合乎情理，也就抓住了叙事性作品真实性的重要方面。亚里斯多德论史诗和戏剧，就曾指出：“一桩不可能发生而可能成为可信的事，比一桩可能发生而不可能成为可信的事更为可取，但情节不应由不近情理的事组成。”① 显然，作品的真实性寓于情理之中，只有“近情理”，才能可信，才能达到艺术的真实——“不可能发生而可能成为可信的事。”与此相同，曹雪芹强调“取其事体情理”的本质，也是在于追求真实。其曰“不敢稍加穿凿，徒为供人之目而反失其真者”，正是此意。

脂砚斋深悉曹雪芹的美学思想，同样强调合乎情理，追求写实求真。如第三回写林黛玉初到贾府，到王夫人起居的东廊三间

① 亚里斯多德《诗学》第二十四章。

小正房，见挨炕一溜三张椅子上，也搭着半旧的弹墨椅袱。甲戌本即于此处写了两段很长的批语来阐发“情理”与“真实”的关系：“此处则一色旧的，可知前正室中亦非家常之用度也。可笑近之小说，不论何处，则曰商彝周鼎、绣幕珠帘 ，孔雀屏、芙蓉褥等样字眼。”“近闻一俗笑语云：一庄农人进京回家，众人问曰：‘你进京可见些个世面?’庄人曰：‘连皇帝老爷都见了。’众罕然问曰：‘皇帝如何景况?’庄人曰：‘皇帝左手拿一金元宝，右手拿一银元宝，马上捎着一口袋人参，行动人参不离口。一时要屙屎了，连擦屁股都用的是鹅黄缎子。所以京中连掏毛厕的人都富贵无比。’试思凡稗官写富贵字眼者，悉皆庄农进京一流也。盖此时彼实未身经目睹，所言皆在情理之外焉。”在第二回中，甲戌本有两段眉批，更从正面强调了合乎情理、写实求真的主张：

> 余最喜此等半有半无、半古半今、事之所无、理之必有、极玄极幻、荒唐不经之处。
>
> 文是极好之文，理是必有之理。

第十八回，黛玉因荷包和宝玉呕气，已卯本脂批亦道：

> 按理论之，则是“天下本无事，庸人自扰之”，若以儿女女子之情论之，则是必有之事，必有之理，又系今古小说中不能写到写得，谈情者亦不能说出讲出，情痴之至文也。

批中所言“事之所无，理之必有”、“极好之文，必有之理”、“必有之事，必有之理”，皆可谓一语破的，道出了写实求真的要害，精辟地论述了遵循生活逻辑创造艺术真实的重要性。

嘉庆年间的哈斯宝，深受金圣叹和芹、脂之论的影响。哈斯宝的贡献，主要在于小说技巧的探索，但在有关小说技巧的若干论述中，却时时贯穿着合乎情理、写实求真的审美追求：

> 自古游鬼并无一定的鬼性，奸佞也无一定的狡计，才子写书也无一成不变的章法，只是因缘相结，便无所不能了。
>
> 读诸才子书，见其每回之末定要故作惊人之语，以图读者必欲续读下去。此法屡用，千篇一律，已朽俗无味了。怎及本书务求实事实理，生奇处果真有奇，惊人处确属可惊。
>
> 文章之妙在于事先料不到它的变化反复，事出突然而又合理。现在王熙凤趁戏谑之间送茶，说了那几句话，使读者觉得宝黛之盟已定不可移，以为作者构思就是如此，书中诸人也该这样作想。后来突然折转，无意中生变，而且变得端端在理，这是何等之奇！①

不难看出，哈斯宝强调"章法"要以生活为依据，要"务求实事实理"，要"端端在理"，都无不体现出"情理"论的深刻的影响。

《红楼梦》是一部悲剧。曹雪芹、脂砚斋等人对小说悲剧性的认识与阐发，是对写实理论的重大发展。

曹雪芹的悲剧意识，与其"情理"论密切相联。"情理"论的实质是提倡写实求真，即以生活为依据，遵循生活逻辑与规律，真实地反映现实生活。曹雪芹既以此作为创作的指导思想，就不可能不反对一般小说戏曲拼凑大团圆结局的写法，而遵循生活的规律写出小说悲剧的结局，小说第一回明白宣称：《石头记》"大

---

① 《新译红楼梦》第三十回、二十六回、十回评语。

旨不过谈情，亦只是实录其事”；“其间离合悲欢，兴衰际遇，则又追踪蹑迹，不敢稍加穿凿，徒为供人之目而反失其真传者”。显然，把《红楼梦》写成一部悲剧，绝非作者的主观附会，而是遵循离合悲欢兴衰际遇的生活规律的如实描写。

悲剧的本质深藏于现实生活之中，是社会人生的发展变化规律在美学上的反映。普列汉诺夫在为《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》俄译本所写的注释中，曾针对黑格尔所说凡是“现实的”都是合理的这个命题分析说：“任何一类现实的总和，在其发展过程中，从自身中创造出否定它即消灭它的那种力量，因而任何一种社会制度在其历史发展过程中，从自身创造出那种摧毁它和用新制度来代替它的社会力量。”那么，在以“昌明隆盛之邦、诗礼簪缨之族、花柳繁华之地、温柔富贵之乡”为象征的封建社会制度之中，究竟什么是“那种摧毁它和用新制度来代替它的社会力量”呢？在第二回中，曹雪芹通过贾雨村的议论，对这类人物的产生的社会根源和思想基础作过认真探索。他指出，正邪两气相遇，搏击掀发，其气亦必赋人。“使男女偶秉此气而生者，在上则不能成仁人君子，下亦不能为大凶大恶。置之千万人之中，其聪俊灵秀之气，则在千万人之上；其乖僻邪谬不近人情之态，又在千万人之下；若生于公侯富贵之家，则为情痴情种；若生于诗书清贫之族，则为逸士高人；纵再偶生于薄祚寒门，断不能为走卒健仆，甘遭庸人驱制驾驭，必为奇优名娼。”这些“正邪两赋而来一路之人”，自然是指宝玉“这一派人物”。其特征与小说所写“宝玉性情乖僻”、“行为偏僻性乖张，哪管世人诽谤”是一致的。在酝酿着深刻社会矛盾的历史时期，统治阶级已无力笼盖全社会，而另一方面被统治阶级的思想又远远不能占领主要地位，于是两种力量相互搏击，便往往生出这些“正邪两赋而来”的

悲剧人物。这些人物的"历史的必然要求和这个要求实际上不可能实现之间的悲剧性冲突"①，势必造成美的毁灭，造成那些有价值的东西在特定历史条件下遭受挫折、失败和牺牲。曹雪芹借冷子兴之口说："依你说，'成则公侯败成贼'了？"雨村道："正是此意"。简短的对话，明确指出《红楼梦》乃写叛逆者之败，实则寄寓着曹雪芹对悲剧冲突及其审美实质的深刻认识。

脂砚斋是曹雪芹的知音，对《红楼梦》的悲剧性的具体内容作了进一步的阐释。甲戌本第八回有一条脂批：

> 作者是欲天下人共来哭此情字。

这就揭示出，《红楼梦》是围绕"情"的追求与毁灭的一部悲剧。

《红楼梦》第一回即明白宣称此书"大旨谈情"。毫无疑问，肯定"情"的地位，追求"情"的解放，确是曹雪芹的审美理想，也是《红楼梦》的核心思想。脂砚斋认为，曹雪芹所谈之情，与汤显祖对情的认识是一脉相承的。己卯本第三十二回脂批指出："前明显祖汤先生有《怀人诗》一截，读之堪合此回，故录之以待知音：'无情无尽却情多，情到无尽得尽么。解得多情情尽处，月中无树影无波。'"所谓"读之堪合此回"，即明白揭示了二者的继承关系。汤显祖的"情"是同宋明理学之"理"相对立的范畴，也是同封建专制之"法"相对立的范畴，包含着追求爱情、追求个性解放和个性自由等历史的具体内容。曹雪芹的"情"自然也是背叛封建社会的"理"与"法"的"情"。"一年三百六十日，风刀霜剑严相逼"，《红楼梦》的主旋律，正是描写叛逆者对"情"的追求及其毁

① 《致斐·拉萨尔》，《马克思恩格斯选集》第4卷。

灭。不言而喻，脂砚斋以“欲天下人共来哭此情字”一语形容《红楼梦》描写的内容，的确准确概括了小说痛悼美的理想遭到毁灭的悲剧的主题。

曹雪芹、脂砚斋的悲剧观念是对中国小说美学传统的巨大突破。中国小说传统的悲剧思维形态是“准悲剧性”的，它是受“中和”的传统文化意识以及“和为美”的审美理想而形成的一种思维定势。“和”是一种人与自然均衡、和谐，个体趋同于社会及群众的文化精神，也是一种自“一分为二”转向“合二为一”的哲学意识。它的运动轨迹是以承认事物的差异性和对立为思维的起点，又以事物的均衡、和谐的统一为思维的终点。本来，悲剧性是一种审美质素。它是以沉郁、悲忧、激奋的情感表现为主要特征的，它将引起审美者悲悯、哀伤、愤思等多种心理感受交织的审美体验。若从悲剧性的立美活动来看，它的内在本质则表现为真（客观的社会实存）与善（人的主观目的）的冲突，以及由实践主体失败的人生经验所铸成的悲怆性。然而，中和文化意识却弱化悲剧冲突的对抗性，冲淡悲剧性的审美质素，从而形成为“始于悲者终于欢”的准悲剧思维意识：“它一面表现了对人格自我实现与社会实存相对立的审美认同，一面又呈现了个体人格在毁灭过程中转向对人格社会化的归复（儒学），以及内心的自我道德完善（道教、玄学），从而由悲凉达到悲剧人格在精神上、心灵上的和谐。”① 衡之以小说创作的传统写法，也正是如此。例如，《韩凭夫妇》写暴君宋康王欲霸占美貌的韩何氏，终将善良的青年夫妇迫害致死，社会恶势力酿成了人格善的毁灭。显然，这是一出血泪悲剧。但是，悲剧性格的整体构成却冲淡了冲突的悲

① 吴士余《中国小说思维的文化机制》第二章。

剧性。韩凭夫妇死后灵魂不灭，以相思树屈体相就、鸳鸯交颈悲鸣为象征，来实现悲剧性格的自我心理欲求：爱的永恒。这种浪漫色彩无疑是“和合”的审美理想与思维意识的形象体现。再如宋元话本中的璩秀秀（《碾玉观音》）、周胜仙（《闹樊楼多情周胜仙》）的悲剧性格的建构也同出一辙。作者以悲剧人物的死后精神不灭，以鬼魂遂成生愿的意志、情感、心理、性格行为，完成了悲剧性格的整体塑造。这样，作者对悲剧人格心态的形象构成，便表现了人格精神对社会实存的和谐。这就是准悲剧意识所呈现的思维形态。然而，曹雪芹的悲剧观念，则倾斜于个体人格在对立的悲剧冲突中走向精神的危机和肉体的毁灭。他提出“正邪两赋而来”、“成则公侯败成贼”的悲剧性格的整体铸塑，以此强化悲剧冲突和叛逆者之败，正是对传统准悲剧意识那种个体人格与社会群体的趋同以及自我的精神平衡模式的超越。脂砚斋提出“欲天下人共来哭此情字”，也是意在强调由实践主体失败的人生经验所铸成的悲怆性，要求悲剧小说表现美的毁灭，从而强化悲剧性的审美质素。

要之，曹雪芹和脂砚斋的悲剧观念打破中国小说“始于悲者终于欢”的传统的准悲剧形态，而将小说的悲剧性提高到一个新的层次。诸联《红楼评梦》指出：

> 小说家结构，大抵由悲而欢，由离而合。是书则由欢而悲，由合而离，遂觉壁垒一新。

这一概括，是一个飞跃，“由欢而悲，由合而离”无疑是一种新的悲剧观念，也是曹雪芹、脂砚斋等对中国小说美学的巨大贡献。

以“情理”论作为写实求真的基础，也必然要求人物性格的

真实。在这一方面，曹雪芹、脂砚斋对写实理论的发展，主要体现在强调人物性格的复杂性。

曹雪芹最反对"满纸才人淑女、子建文君红娘小玉等通共熟套"的公式化、概念化的写法。脂砚斋与曹雪芹认识完全一致，许多批语都将《红楼梦》的人物描写与当时才子佳人小说的人物描写对照，并指出后者的弊病。如第一回贾雨村偶见甄家丫鬟娇杏，小说描写她"虽无十分姿色，却亦有动人之处"。甲戌本眉批云："这便是真正情理之文。可笑近之小说中满纸羞花闭月等字。"娇杏抬头看到贾雨村，见他"敝巾旧服，虽是贫窘，然生得腰圆背厚，面阔口方，更兼剑眉星眼，直鼻权腮。"甲戌本眉批于此亦云："最可笑世之小说中，凡写奸人则用鼠耳鹰腮等语。"第二回中写林黛玉容貌，仅用"见他生得聪明俊秀"，甲戌侧批云："看他写黛玉，只用此四字，可笑近来小说中，满纸天下无二、古今无双等字。"对"便也欲使他读书，识得几个字……"一段描写，甲戌本眉批亦云："如此叙法，方是至情至理之妙文。最可笑者，近之小说中，满纸班昭、蔡琰、文君、道韫。"如此批语很多，如第三回甲戌本眉批："浑写一笔更妙，必个个写去则板矣。可笑近之小说中有一百个女子，皆是如花似玉一副脸面。"夹批："如此写又好极。最厌近之小说中，满纸千伶百俐，这妮子亦通文墨等语。"又第十七回至十八回己卯夹批："想见其构思之苦，方是至情。最厌近之小说中满纸神童天分等语。"足见对才子佳人小说"千部共出一套"的模式深恶痛绝。

在否定"千部共出一套"模式的基础上，脂砚斋总结《红楼梦》人物描写的艺术经验，提出了"人各有当"的命题。第四十三回，尤氏把周、赵二人为凤姐生日凑的银子还给她们，"二人听说，千恩万谢的方收了"。庚辰本夹批云：

> 尤氏亦可谓有才矣。论有德比阿凤高十倍，惜乎不能谏夫治家，所谓人各有当。此方是至理至情。最恨近之野史中，恶则无往不恶，美则无一不美，何不近情理之如是。

这里，脂砚斋把“人各有当”同“恶则无往不恶，美则无一不美”相对举，是为了指出二者是两种对立的美学观念。后者流于绝对化，其要害是“不近情理”；而“人各有当”则要求人物描写以生活“情理”为依据，写出人物性格的复杂性。

“人各有当”命题的提出，深刻地反映了中国小说典型观念的历史性变化。艺术典型的形式是历史的产物，它是随着社会生活的发展，随着人们审美意识的发展而发展变化的。漫长的封建社会使人们的审美意识与有严格秩序的封建伦常观念紧密地结合在一起，在根本上受着它的规定和制约，对现实的审美感受沉淀着社会的伦理观念和道德要求。人们的审美理想在突出伦理观念方面显得十分明晰和确定，因而个体的性格只有服从伦理道德原则，与自然和社会相统一才是美的。小说家们为了强调某一方面的伦理观念，在塑造每个人物时，往往都要经过理性主义染色板的调制，美与丑、善与恶都要非常明晰和确定，以强烈的理性形态呈现出来。这便形成艺术典型“恶则无往不恶，美则无一不美”的形态。这类形态的突出特点是倾心于显现某种具有社会普遍意义的伦常观念，因而也势必自觉不自觉地不同程度地牺牲人物性格多侧面、多色调的丰富而复杂的内涵。在中国，这种典型的形态或形式，是随着《金瓶梅》和《红楼梦》的出现才逐步打破的。特别是《红楼梦》，作品表现了人物性格中非英雄和非道德楷模的主调，作者所注目的，已不是那些圣君贤相式的“大

贤大忠”的人物和暴君奸臣一类的大凶大恶的人物，而是包含着矛盾侧面的复杂的性格。脂砚斋“人各有当”的命题，就是这种典型化方法在理论上的反映。这一命题，要求摆脱伦常观念的理性规定与制约，主张依据生活“情理”，按照人的本来面目去写人，不仅标志着写实理论的巨大进步，而且标志着中国小说的典型观念已步入新的美学历程。

与“人各有当”命题相关联，脂砚斋还提出要从“陋处”写美人的看法。第二十回已卯夹批云：

> 可笑近之野史中，满纸羞花闭月，莺啼燕语，殊不知真正美人方有一陋处，如太真之肥，飞燕之瘦，西子之病，若施于别个不美矣。今见“咬舌”二字加以湘云，是何大法手眼，敢用此二字哉？不独（不）见（其）陋，且更觉轻俏娇媚，俨然一娇憨湘云立于纸上，掩卷合目思之，其“爱厄”娇音如入耳内。然后将满纸莺啼燕语之字样，填粪窖可也。

这是一种很有价值的美学思想，充满艺术的辩证法。世界上本无什么纯美、至善，说是天衣无缝、白璧无瑕，不过是形容其相对完美而少有瑕疵而已。事实上，生活中美的形态都存在着这样那样的缺陷。这些缺陷之所以没有被认为不美，或者说缺陷也未尝不是一种美，主要是在于这种缺陷和物态构成的其它因素间存在着一种特殊搭配，因而能起到相反相成为之增色的作用。“真正美人方有一陋处”，正是这种艺术辩证法的形象体现。脂砚斋提出要从“陋处”写美人，无疑提出了一种新的美学思想：世上没有完美之人，小说也不应该写完美形象，形象描写从生活出发，不回避人物缺陷，形象才会更真实，也更具艺术美。

不仅如此，脂砚斋还从人物性格的内在矛盾出发，深入论述了典型形象的性格组合问题。己卯本十九回夹批指出：

> 按此书中写一宝玉，其宝玉之为人，是我辈于书中见而知有此人，实目未曾亲睹者。又写宝玉之发言，每每令人不解；宝玉之生性，件件令人可笑；不独于世上亲见这样的人不曾，即阅今古所有之小说传奇中，亦未见这样的文字。于颦儿处更为甚。其囫囵不解之中实可解，可解之中又说不出理路。合目思之，却如真见一宝玉，真闻此言者，移之第二人万不可，亦不成文字矣。余阅《石头记》中至奇至妙之文，全在宝玉、颦儿至痴至呆囫囵不解之语中。
>
> 听其囫囵不解之言，察其幽微感触之心，审其痴妄委婉之意，皆今古未见之人，亦是未见之文字；说不得贤，说不得愚，说不得不肖，说不得善，说不得恶，说不得正大光明，说不得混帐恶赖，说不得聪明才俊，说不得庸俗平（凡），说不得好色好淫，说不得情痴情种，恰恰只有一颦儿可对。令他人徒加评论，总未摸着他二人是何等脏腑，何等心肝，何等骨肉。余阅此书亦爱其文字耳，实亦不能评出此二人终是何等人物。

己卯本第二十回夹批又指出：

> 此二语不独观者不解，料作者亦未必解；不但作者未必解，想石头亦不解，不过述宝、林二人之语耳。石头既未必解，宝、林此刻更自己亦不解，皆随口说出耳。若观者必欲要解，须自揣自身是宝、林之流，则洞然可解；若自料不是宝、

林之流，则不必求解矣。

这三段论述，具有丰富的理论内涵，可大致归纳为以下几层美学意义：①典型塑造，必须摒弃理性的制约与束缚。贾宝玉的典型特征，即在于其“发言每每令人不解”、“生性件件令人可笑”的叛逆性。这一典型特征，令人“囫囵不解”，“说不出理路”，无法以现存社会的伦常观念、道德范畴来规范，因而宝玉其人，才是“实未目曾亲睹者”的“今古未见”的独具个性的新人。这正是摒弃理性规定的结果。只有如此，方可避免简单化的描写方式，从而显现人物“移之第二人万不可”的独特个性。②人物的独特个性，就是各种矛盾、对立的性格元素、心理元素的复合体，是人物性格多样性和复杂性的内在统一。宝玉性格中的那么多“说不得”，就是人物性格多样性和复杂性的具体显现，也是其独特性之所在。这样的独特个性，不是伦理、道德观念的抽象品，而是反映人的全部丰富性、复杂性的活生生的具体实在，是说不尽的性格之谜，包含着说不尽的无限内涵，逻辑上很难规范，“实亦不能评出”“终是何等人物”，因而无法以非此即彼的分析方法去加以认识。③人物言语举止所体现的性格内涵不是知性分析的产物，“不独观者不解，料作者亦未必解”。把握人物性格，塑造人物形象，唯有遵循性格逻辑以“自揣”，方可“洞然可解”，从而创造出鲜活真实的人物来。

曹雪芹、脂砚斋关于人物性格的这一系列认识，明确反对观念化、提倡“情理”化，无疑是相当深刻的，较之李卓吾、叶昼、金圣叹、张竹坡等人，显然达到了更高的美学层次。

鲁迅《中国小说的历史的变迁》指出：“至于说到《红楼梦》的价值，可是在中国底小说中实在是不可多得的。其要点在敢于如

实描写，并无讳饰，和从前的小说叙好人完全是好，坏人完全是坏的，大不相同，所以其中所叙的人物，都是真的人物。总之，自有《红楼梦》出来以后，传统的思想和写法都打破了。”这段论述，历来被认为是对《红楼梦》价值的极其精当的评价。其实，曹雪芹、脂砚斋的理论见解，恰是对《红楼梦》美学价值的最好总结，又何尝不是“不可多得”的呢？因此，借用鲁迅这段论述来评价他们的美学思想，我们也完全可以说，自有曹雪芹、脂砚斋的写实理论系统出来以后，传统的思想和理论，也都被打破了。

第四节　其他评点家的理论贡献

除曹雪芹、脂砚斋以外，清代其它评点家提出的诸多见解，亦使自张竹坡以来的写实理论系统进一步完善和发展。其显著者有：《儒林外史》的卧闲草堂本评点、黄越对《斩鬼传》的批评，以及余集、蒲立德、冯镇峦、但明伦等对《聊斋志异》的批评、评点。

《儒林外史》与《红楼梦》产生于同一时代，素称中国小说史上的“双璧”。这部小说集中批判封建科举制度的罪恶，真实地暴露了封建社会后期的种种黑暗。作为一部世所公认的讽刺喜剧小说，它的成功为小说美学开辟了一个新的领域。

在关于《儒林外史》的批评中，最引人注目的莫过于卧闲草

堂本的评点。“卧”本卷首有“闲斋老人”题于乾隆元年的序，除少数几回外，各回均有回评。但序作者和回评者究竟是谁，目前尚难考定。

“卧”评与脂批年代相近，所评对象又同为清中叶的写实巨著，所以着眼点颇相近。特别是在情理论、人物论等方面，许多议论都所见略同。如第三回批语：“慎毋读《儒林外史》，读竟乃觉日用酬酢之间，无往而非《儒林外史》。此如铸鼎象物，魑魅魍魉，毛发毕现。”显然着眼于小说真实再现生活的写实特点。第六回批语：“此篇是放笔写严老大官之可恶……非犹俗笔稗官，凡写一可恶之人，便欲打欲骂欲杀欲割，惟恐人不恶之，而究竟所记之事皆在情理之外，并不能行之于当世者，此古人所谓‘画鬼怪易，画人物难’，世间惟最平实而为万目所共见者，为最难得其神似也。”又第三十三回批语：“衡山之迂，少卿之狂，皆如玉之有瑕。美玉以无瑕为贵，而有瑕正见其为真玉。”其主旨，都意在强调把情理作为人物塑造的基础，反对“恶则无往不恶，美则无一不美”的描写方法，提倡表现人物性格的多样性与复杂性。

《儒林外史》的独创性在于“喜剧性和悲剧性的融合”，它“把悲与喜、美与丑、崇高与滑稽融合无间，构成了一个浑然一体、别具一格的艺术世界。”[①] “卧”评的独特处，亦在于对《儒林外史》中喜剧性和悲剧性两种因素溶合的审美特色所做的理论探索。

“卧”评对作品的分析，首先触及到喜剧的审美实质。第四回批语指出：

上席不用银镶杯箸一段，是作者极力写出，盖天下莫可

① 《喜剧性和悲剧性的融合——〈儒林外史〉的实践》，见宁宗一《宁宗一小说戏剧研究自选集》。

> 恶于忠孝廉节之大端不讲，而苛索于末节小数，举世为之而莫有非之，且效尤者比比然也。故作者不以庄语责之，而以谑语诛之。

所谓"不用银镶杯箸一段"，指居丧新举人范进在汤知县家吃酒的那段描写。因席上用的都是银镶杯箸，范进为表明"遵制"尽孝，忸怩作态，退前缩后不举杯箸，最后换成磁杯和白颜色竹箸，方才罢了。谁料到，举箸后，范进却"在燕窝碗里拣了一个大虾圆子送在嘴里"，终于暴露出他的虚伪丑恶。批语说的"忠孝廉节之大端不讲，而苛索于末节小数"，就是针对他的这一虚伪丑恶的心态而发的。但批语并未把问题局限于这一个别现象，而是进一步指出这种虚伪丑恶的社会性，指出它已成为一种"举世为之而莫有非之，且效尤者比比然也"的普遍的社会现象，并提出"以谑语诛之"的要求，这便抓住了讽刺喜剧以轻蔑的嘲笑暴露丑恶的渺小虚伪这一审美实质。

对此，我们可以从以下两个方面做进一步的分析。首先，"卧"评提出"不以庄语责之，而以谑语诛之"，准确指出了讽刺喜剧即"笑"的艺术的美学特征。著名的喜剧作家莫里哀说过："一本正经的教训，即使最尖锐，往往不及讽刺有力量；规劝大多数人，没有比描画他们的过失更见效的了。恶习变成人人的笑柄，对恶习就是重大的致命打击。责备两句，人容易受下去；可是人受不了揶揄。人宁可作恶人，也不要作滑稽人。"[1] 对于"举世为之"的虚伪丑恶现象，"不以庄语责之，而以谑语诛之"，正是强调了嘲笑的巨大力量。其次，喜剧的"笑"具有深刻的社会内容，是

---

① 《〈达尔杜弗〉的序言》，《文艺理论译丛》第四册。

对陈旧的生活现象，对丑的揭露、谴责、嘲讽和批判，而不是制造逗人发笑的无聊的噱头。"谑语"所"诛之"的对象，绝不是毫无意义的生活小事，也不是个别人的恶习，而应是"举世为之"的"忠孝廉节之大端不讲，而苛索于末节小事"的虚伪丑恶的社会现象，这就强调了喜剧之"笑"的深刻的社会内容。

"卧"评提出"以谑语诛之"的美学主张，是基于对讽刺喜剧的现实基础的深刻的认识。普列汉诺夫曾经指出："马克思说得好，日益生长的生产力和现存社会制度之间的矛盾愈发展，统治阶级的思想体系也就愈虚伪。生活愈是暴露这种思想体系的虚伪，那么，这个阶级的语言也就变得愈崇高，愈合乎道德。"[①]《儒林外史》产生的时代，正具有这样的特色。例如清初统治阶级恢复科举制度的真正用意，并不在于培养、选拔人才，而是为了笼络读书人，以无用之八股制艺和程朱理学牢笼志士，驱策英才，但他们却偏偏以"抡才大典"的美名，掩盖其险恶的用心。足见统治阶级的"思想体系"的确越来越"虚伪"，而他们的"语言"也的确越来越"崇高"。在这种历史条件下，知识分子的精神面貌、道德情操，很难不受到封建统治阶级这种愈来愈虚伪的思想体系的严重的腐蚀毒害，以致除"制艺而外，百不经意，但为矫饰，云希圣贤"[②]。而受到腐蚀和毒害的广大知识分子用"崇高"的"语言"装饰起来的种种丑行，又反过来使得已经严重"虚伪"的"思想体系更加虚伪，已经严重败坏的社会风气更加恶化。显然，"卧"评提出把嘲讽的矛头对准"举世为之"的"忠孝廉节之大端不讲，而苛索于末节小数"的虚伪丑恶的社会现象，的确把握了时代的脉搏。

① 普列汉诺夫《马克思主义的基本问题》。
② 《中国小说史略》。

马克思指出："历史不断前进，经过许多阶段才把陈旧的生活形式送进坟墓"，于是"世界历史形式的最后一个阶段就是喜剧"。此时，旧制度已行将被历史的洪流淘汰，它们作为丑，已无力去压倒美，便"用另外一个本质的假象来把自己的本质掩盖起来"①。也就是说，由此形成的本质与现象、内容与形式、动机与效果的相互矛盾，便成为喜剧性冲突。其具体表现形式有表里不符、名实不符、以假乱真、当众出丑等等。这些失去存在根据的丑恶事物，由于脱离生活常规，不合正常情理，显示出荒唐、谬误和可笑，从而在人们轻蔑的嘲笑声中被鞭挞和否定。"卧"评对喜剧冲突的认识，虽然尚未以明确的理论语言予以概括，但批语的一些具体分析，却无疑显示出对喜剧冲突认识的深度。第二十三回批语云：

> 牛浦未尝不同安东董老爷相与，后来至安东时董公未尝不迎之致敬以有礼，然在子午宫会道士时，则未尝一至安东与公相晋接也，刮刮而谈，诌出许多话说，书中道士不知是谎，书外之阅者深知其谎，行文之妙，真李龙眠白描手也。

这段批语，表达了两层含义。其一，牛浦明明"未尝一至安东"，却偏偏"刮刮而谈，诌出许多话说"。批语以一"谎"字揭穿其用"假象"来"掩盖"自己的丑恶行径，正是对喜剧性冲突的形象描述。其二，批语强调以妙手"白描"使"书外之阅者深知其谎"，实际上向作者提出了通过喜剧冲突来暴露丑恶事物，从而引起读者嘲讽的美学要求。类似批语，还有许多。如第四回批语："才说不占

① 《黑格尔哲学批判·导言》，《马克思恩格斯选集》第1卷。

人寸丝半粟便宜,家中已经关了人一口猪。令阅者不繁言而已解。”第十八回批语:“卫体善、随岑庵老着脸皮讲八股,一望而知其不通,却自以为一佛出世,真可发一笑。”又第三十五回批语:“庄绍光是极有学问的人,然却有几分做作……如见徐侍郎居然不以门生礼自处,回复大学士其言似傲而实恭,正如鸿门宴上樊哙瞧让项羽,而羽不怒者,以其以盟主推尊之也。又如卢信侯被逮,绍光作书致京师,要人以解释之,此岂湖中高士之所为?余故曰有几分做作。此作者以龙门妙笔,旁见侧出以写之。”这些批语,都着眼于喜剧冲突及其审美效果的分析。

喜剧性和悲剧性之间并没有什么不可逾越的鸿沟,这在中外文学史上已经是经过实践所反复证明了的事实。讽刺大师吴敬梓用饱蘸辛酸泪水的笔来写喜剧,在他的讽刺人物的喜剧行动背后,几乎都隐藏着内在的悲剧性的潜流。“卧”评对作品的分析,紧紧抓住这一特点,常常透过喜剧性形象,逼视到悲剧性的社会本质。第四十六回批语云:

> 博士去而文坛自此冷落矣。虞博士是书中第一人,祭泰伯祠是书中第一事。自此以后皆流风余韵,故写博士之去,惟少卿送之,而临别数言,凄然欲绝,千载之下,謦欬如闻。

虞博士及祭泰伯祠,是作者审美理想的寄托,故批云“第一人”、“第一事”。主祭泰伯祠,本是希望通过此举让“大家学习礼乐,成就些人才,也可以助一助政教”,然而在世风日益败坏之际,仅靠一丝不苟地搬演千百年前的古礼古乐以匡救末世积弊,根本就无济于事。这种迂腐拘执的举动,虽比八股信徒多了些古香古色,但实质上却一样糊涂可笑。迂腐的内容,披上神圣的外衣,崇

高感也就不知不觉地转变为滑稽感。但是，主祭泰伯祠毕竟是一种善良的愿望、纯洁的举动、美好的追求，在热闹了一阵子之后，随着虞博士之去，终于不得不尘封了仪注单，门锁住礼乐器，从而善良的努力并未能遏制鬼域横行，美好的追求却被黑暗腐败的人世社会所吞噬，这便构成这一喜剧性行动背后深刻的内在悲剧冲突。虞博士离开南京时，千余家饯别"都辞了不劳"，"只有杜少卿送在船上"。博士与之洒泪分手，且谓："多则做三年，少则做两年，再积些俸银，添得两十担米，每年养着我夫妻两个不得饿死，就罢了……我要做这官怎的？"这正是悲剧冲突在虞博士心理上的突出反映，是对其希望之光惨遭幻灭后的感伤悲怆心理的形象概括。不难看出，"卧"评在盛赞博士及祭泰伯祠为"第一人"、"第一事"的同时，又感叹"博士去而文坛从此冷落"、"自此以后皆流风余韵"、"临别数言，凄然欲绝"，这就说明"卧"评对虞博士主祭泰伯祠的悲剧内涵已有充分的认识。第四十八回批语又指出："（王玉辉）看泰伯祠一段，凄清婉转，无限凭吊，无限悲感，非此篇之结束，乃全部大书之结束。"王玉辉凭吊泰伯祠之时，已是"贤人君子，风流云散"之时。那曾经有过隆重祭礼场面，使得"扶老携幼"的众多观者"欢声雷动"的泰伯祠，现在却由一个被封建礼教迷惑了本性并刺伤了感情的悲剧人物王玉辉的眼睛见出其一片荒凉冷落，这便更增其滑稽感与悲剧感。"卧"评以此"凄清婉转，无限凭吊，无限悲感"的悲怆感为"全部大书之结束"，这便从整体构思角度指出了《儒林外史》喜剧性和悲剧性相结合的独特的审美特色。

我国传统的诗歌、小说等艺术样式中悲喜因素往往是混杂的，还没有完全达到水乳交融、浑然一体的境界。"卧"评所强调的喜剧性与悲剧性的结合，则是悲和喜的相反相成的渗透，是笑

中有悲、悲中有喜的悲喜融合。第四十七回批语指出：

> 入节孝祠一段，作者虽以谑语出之，其实处处皆泪痕也。薄俗浇漓，人情冷暖，乌衣子弟，触目伤心，文中处处挽虞博士，是通身筋节。

节孝入祠是封建社会旌表节孝妇女的庄严仪式。虞、余两家的本家，放着自己"好几位叔祖母、伯母、叔母入祠"的祭酌不管，却偏偏要为五河县权豪势要的方家老太太入祠去"陪祭侯送"。其薄俗浇漓，人心冷暖可知。恰如批语所言，"文中处处挽虞博士"，一味感叹"礼义廉耻，一总都灭绝了"，正表现出纯洁蒙上垢污，善良屈服于邪恶，美好的追求惨遭毁灭的悲剧性。然而，对于这种吞噬善性良知而又以庄严华表装饰的虚伪丑恶，作品没有采用一本正经的教训加以批判，而是以辛辣的讽刺、轻蔑的嘲讽予以鞭挞和否定。这样，通过节孝入祠的闹剧，既把那无价值的撕破给人看，又将那人生有价值的东西毁灭给人看，从而使嘻笑中含着悲愤，滑稽中带有严肃、深长的思索。批语指出"入节孝祠一段，作者虽以谑语出之，其实处处皆泪痕也"，正是对悲剧性与喜剧性相互渗透、相互融合的充分肯定。

在中国文学史上，传统的悲喜剧，其悲喜从来是混杂的，讲究"庄谐并写"、"苦乐相错"①。"它们的基本构成大致有三种类型：一种是悲喜映照和衬托；一种是一悲一喜交替发展，各自向自己的方向伸展；第三种则是前悲后喜，或前喜后悲。悲剧性和

① 吕天成《曲品》，《中国古典戏曲论著集成》第六册。

喜剧性两种美学元素还没有完全达到水乳交融、浑然一体的境界。”① “卧”评在总结《儒林外史》艺术实践基础上，提出的“虽以谑语出之，其实处处皆泪痕”的美学命题，则打破了上述种种模式。这一命题，不满足于悲与喜的并存，而是强调把二者溶合在一起，创造一种含泪的喜剧，一种悲与喜、美与丑、崇高与滑稽融合无间、浑然一体、别具一格的艺术世界。

悲和喜的相反相成和彼此渗透，能激发比单纯的悲和喜更深刻更丰富的审美感情，往往是对生活的深刻揭示和对人物心灵深入开掘才可能产生的美学效果，势必带来艺术上的绚丽多彩，带来更大的生活真实和意味深长的哲思。因此在中国小说美学史上，这一命题的提出，无疑具有重大意义。

清初至清中叶，小说创作久盛不衰，作品风貌百花齐放，反映在理论批评中，视角也杂多不一。然而，由于崇实黜虚的时代风尚和写实求真的美学思潮的影响，写实精神也日益渗透到神幻题材的小说创作及其理论之中。神幻题材的创作，在许多批评家眼中，不再视为妄诞不经之辞，而被看做是真实生活的曲折反映。黄越的《第九才子书平鬼传序》，就是这方面最具有代表性的批评。《平鬼传》写钟馗捉鬼事，内容叙述唐人钟馗死后封为驱魔大神到人间剿灭种种鬼魅，其意在讥弹时弊。据黄越序后所署年月，可知本书作于康熙末年。因语涉诞幻，故黄越在序中为其辩护，提出了小说创作“传其有乎，抑传其无乎”的问题。其云：

> 客曰：“传奇云者，传其有乎？抑传其无乎？”
> 余曰：“有可传，传其有可也；无可传，传其无亦可也

①《喜剧性和悲剧性的融合——〈儒林外史〉的实践》，见宁宗一著《宁宗一小说戏剧研究自选集》。

……且夫传奇之作也，骚人韵士以锦绣之心，风雷之笔，涵天地于掌中，舒造化于指下，无者造之而使有，有者化之而使无，不惟不必有其事，亦竟不必有其人，所谓空中之楼阁，海外之三山，倏有倏无，令阅者惊风云之变态而已耳，安所规规于或有或无而始措笔摛词耶！……总之，自无而之有，亦且自有而之无……"

这段对答，集中阐明了艺术真实与生活真实的关系。黄越认为，小说创作的实质，在于师法"天地""造化"，"以锦绣之心""措笔摛词"，创造出既非真而又逼真的艺术世界，而不在乎题材的"或有或无"。故而，他明确指出："传其有可也"，"传其无亦可也"。就是说，只要师法"天地""造化"，无论是写生活中的现实题材，还是写非现实的神幻题材，都是无关紧要的。生活中没有的，可以师法天地造化创造出来，使之逼似于"有"；即使是生活中实有的，也须师法天地造化重新熔铸改造，将其转化为逼真之"无"。

黄越这段议论，阐明艺术真实与生活真实的关系，谈的是老话题，实际上却包含着新的美学意义。关于艺术真实与生活真实的关系问题，早见于李贽、叶昼、金圣叹、冯梦龙等人的议论之中，但他们都有一种共同的倾向，就是只赞成表现现实题材，即"传其有"，对于表现神幻题材的"传其无"的作品，他们大都采取否定、贬抑或轻视的态度。如容本《水浒传》第九十七回回末总评："《水浒传》文字不好处只在说梦，说怪，说阵处。"金圣叹《读第五才子书法》："《西游》又太无脚地了，只是逐段捏捏撮撮，譬如大年夜放烟火，一阵一阵过。""《水浒传》不说鬼神怪异之事，是他气力过人处。《西游记》每到弄不来时，便是南海观音救了。"又金批第二十二回回首总评："天下莫易于说鬼，而莫难于说虎。

无他，鬼无伦次，虎有性情也。说鬼说不来处，可以意为补接。若说虎到说不来时，真是大段着力不得。所以《水浒》一书，断不肯以一字犯着鬼怪。”睡乡居士《二刻拍案惊奇序》：“今小说之行世者，无虑百种，然而失真之病，起于好奇。知奇之为奇，而不知无奇之所以为奇。舍目前可纪之事，而驰骛于不论不议之乡。如画家之不图犬马，而图鬼魅者，曰：吾以骇听而止耳。”又笑花主人《今古奇观序》：“若作吞刀吐火，冬雷夏冰例观，是引人云雾，全无是处。”总之，一言以蔽之，神幻题材不宜作为小说描写的对象，此类题材难以反映生活的真实。就是说，谈论艺术真实与生活真实的关系问题，不包括神幻题材的小说，而主要是指以现实生活为题材的作品。这些主张，固然表现了注重写实的倾向，但毕竟过于片面。与以往的论述相比，黄越的不同之处在于，他特别强调小说可以“传其无”，即可以表现非现实的神幻题材，并且可以同表现现实题材“传其有”的作品一样，通过艺术真实去反映生活的真实。显然，黄越的观点，是对传统偏见的一次强烈反拨，他把写实精神注入神幻题材的创作，不仅在理论上为小说创作打开了新的天地，而且也是小说理论克服形而上学认识论的一次重大飞跃。

蒲松龄的《聊斋志异》是我国古代文言短篇小说的顶峰。其主要特色和成功之处，即在于用谈狐说鬼的形式，揭露黑暗的现实和罪恶的官场，抨击封建制度和封建礼教，反映当时社会的矛盾，抒发作者的悲愤心情。它的成功，势必为黄越提出的“传其无亦可”的美学主张的进一步发展创造了条件，故余集、蒲立德、冯镇峦等人的有关论述都把神幻小说艺术真实与生活真实的关系阐述得更为深刻、明确。

乾隆年间，余集在为赵起杲出版《聊斋志异》作了校勘、整理

之后，曾为之作序，进一步论述了纪异志怪与批判现实的关系。序云：

> 嗟夫！世固有服声被色，俨然人类；叩其所藏，有鬼蜮之不足比，而豺虎之难与方者。下堂见虿，出门触峰，纷纷沓沓，莫可穷诘。惜无禹鼎铸其情状，镯镂决其阴霾，不得已而涉想于杳冥荒怪之域，以为异类有情，或者尚堪晤对；鬼谋虽远，庶其警彼贪淫。

显然，现实中“服声被色，俨然人类”者，实比“鬼蜮”、“豺虎”更阴险更毒辣，他们的罪行激发了作者暴露黑暗社会的创作激情，同时又感到时世险恶，有愤难诉，所以才“不得已而涉想杳冥荒怪之域”，以异类来寄托自己的思想感情，写鬼魅来警戒人世的贪淫邪恶。简言之，《聊斋志异》看似“杳冥荒怪”的艺术世界，实则是黑暗社会的曲折反映。

对此，蒲立德的《聊斋志异跋》说得更为明确：

> 其事多涉于神怪；其体仿历代志传；其论赞或触时感事，而以劝以惩；其文往往刻镂物情，曲尽世态，冥会幽探，思入风云；其义足以动天地、泣鬼神，俾畸人滞魄，山魈野魅，各出其情状而无所遁隐。

这段议论，多方面地概括了《聊斋志异》的创作特点，其中一个重要的观点，就是强调“多涉于神怪”的作品，同样可以通过“冥会幽探，思入风云”的丰富想象和奇特构思，来“刻镂物情，曲尽世态”，真实细腻地描写社会，反映现实。

余集和蒲立德虽然都着重强调了神幻小说的写实精神，但对于究竟如何使神幻小说达到似幻似真的艺术真实却语焉不详。关于这个问题，冯镇峦的《读〈聊斋〉杂说》，则说得极为透彻：

> 说鬼亦要有伦次，说鬼亦要得性情。谚语有之：说谎亦须说得圆。此即性情伦次之谓也。试观《聊斋》说鬼狐，即以人事之伦次、百物之性情说之。说得极圆，不出情理之外；说得极巧，恰在人人意愿之中。虽其间亦有意为补接，凭空捏造处，亦有大段吃力处，然却喜其不甚露痕迹牵强之形，故所以能令人人首肯也。

冯镇峦提出"说谎亦须说得圆"，就是强调艺术虚构必须具有真实性，而真实性的关键则在于"性情伦次"。就是说，只有遵循人物的性格逻辑和现实生活的规律，"不出情理之外"，"恰在人人意愿之中"，才能使神幻小说的创作达到艺术真实和生活真实的统一，从而"能令人人首肯"。他把"情理"引入神幻小说的范畴，成功地解决了运用神幻手法表现写实精神的辩证关系问题，无疑是对写实理论的重大发展。

第四章

步　入　近　代

第一节　“西学东渐”与近代小说美学

中国社会自鸦片战争开始，就进入了近代时期。近代中国，自始至终都面临着两种相互矛盾的选择：一方面由于西方列强的侵略、欺凌，迫使中国要反抗它、排斥它，千方百计地要赶走它的各种势力，抵制它的思想文化的渗透和腐蚀；另一方面，由于看到西方社会的进步、富强，又促使中国要去亲近它，向它“取经”，学习它的科学技术、法律制度、思想理论以及方法途径等。两种选择虽然是矛盾的，但却是为了一个共同的目的——自强御侮，同时也带来一个共同的结果——西学东渐。不过，随着帝国主义扩张而来的“西学”，是为其侵略服务的，中国人民是被迫接受的，靠它当然不能救中国。唯有变被动为主动，自觉地去学习西方先进的东西，才能达到为我所用的目的。在近代中国，无数有识之士充分认识到这一点。他们不断学习、引进西方先进的科学技术和思想理论，成为西学东渐的主流。

“西学东渐”是一个不断发展、不断深化的历史过程，鸦片战争的惨败以及由于战败而签定的一系列丧权辱国的不平等条

约，使中国的知识界受到极大的震动，感到极大的耻辱，同时也刺激他们进行认真的反省。他们开始认识到，要战胜西方列强，必须首先了解他们，并向他们学习，才能"师夷之长技以制夷。"以林则徐、魏源为代表的一些开明人物积极反对闭关锁国，主张及时了解、掌握、研究外国特别是西方各国的情况，以便作出正确决策。在他们的影响下，对外国历史、地理及政治状况的研究逐渐形成一种风尚。太平天国农民革命爆发以后，清政府面临内外交困、摇摇欲坠的危境，除了向西方购置洋枪洋炮以镇压人民的反抗外，无暇介绍"西学"，发展学术。"西学东渐"主要表现在太平天国方面，洪秀全吸取西方基督教文化加以改造，树立了一个新的上帝作为崇拜信仰的偶像，以此来动员群众，组织队伍，以便从政治上完全取代清王朝的统治。"同治中兴"时期，由镇压太平天国而起家的洋务派，以富国强兵为口号，引进外国的科学技术，兴起了"洋务运动"，创办近代的工业交通和新式学堂，在一定程度上促进了中国资本主义的发展。这个时期，在翻译西洋书籍和引进西方科学技术方面都是空前的。随着"西学"的广泛传播，一种新的思想体系即资产阶级思想体系，开始在一部分知识分子中发生影响，为以后的改良运动作了思想准备。甲午战争的惨败，进一步暴露了清政府腐朽没落的本质，也宣告了"洋务运动"的结束。这又引起人们的进一步思考，从而成为改良主义兴起的契机。改良主义者认为，中国不能富强，其主要原因不是因为没有船坚炮利的武器，而是因为政治昏庸，制度腐败。他们否定了洋务派的思想和实践，认为必须从政治上入手，排斥顽旧，变法维新，实行开明政治，才能达到自强的目的。为了适应改良主义运动的需要，在引进西学方面转为以政治、法律以及直接为变法维新服务的哲学、自然科学理论为介绍传播的主要对象。

中国近代的先贤们为了自强御侮，不断地向先进的西方世界学习经验，寻求真理，他们对西方世界和西学的认识是逐步由浅入深，由表及里的，即先看到形、质的力量，如器物、技术、制度、组织形式等，然后才逐渐认识到无形无质的精神、情感的心灵的力量。在这一过程中，西学的各个方面——科技、宗教、政治、伦理、哲学、心理学，以及各种流派、思潮、主义，如进化论、唯物论、唯心论、自然主义、理想主义、写实主义等等，也逐步被介绍到中国来。中国近代小说美学，正是在对“西学”的后一种认识过程中诞生的。

“西学东渐”的深入和维新变法的改良运动，是近代小说美学产生的文化条件和社会基础。这就决定了近代小说美学势必成为小说美学发展的又一崭新阶段。所谓近代，不仅仅是一个时限概念，更主要的是一种性质和形态的界定。“近代”二字所标示的，实质上是指在西方影响下所形成的资产阶级文化思想的性质和近代社会科学的形态。因此，就近代小说美学的诞生而言，从 1840 年至十九世纪末的五、六十年间，从时限上说，毫无疑问，显然已属于近代社会，但是这一段历史时期的小说美学思想，却仍然没有表现出近代的气息。

戊戌变法之前的晚清社会，是一个社会大动荡大崩溃的时期。鸦片战争的可耻失败，太平天国革命的被镇压，洋务派理想的幻灭和割地狂潮的掀起，在近代的中国政治舞台上演出了一幕幕悲剧。清王朝为了挽救垂危的统治地位，对外投降妥协，对内加强镇压，再加上官僚制度的腐败，封建经济体制的崩溃，老百姓的苦难日益加深，阶级矛盾和民族矛盾更加激烈，人民反抗的怒潮此起彼伏，蔓延全国。在这样的社会基础上，侠义公案小说和狭邪小说应运而生，很快风靡一时。侠义公案小说以忠、烈、

侠、义的传统观念为核心，给人们的心灵投下希望的幻影；狭邪小说以娼优生活为题材，通过描写王孙公子玩弄优伶的污浊不堪的行为，达到抨击社会现实的目的。这一时期的小说理论批评，便是围绕这两类小说进行的，从内在的构成作品的诸多艺术因素，到这些作品与社会的联系的外在规律，都做了相应的理论探索。然而，尽管十九世纪下半叶的五十年中，人们已经在军事装备、科学技术，乃至政治、法律等方面相继提出变革求新和向西方学习的主张，但小说批评却仍然是在古老的模式中蠕动，不仅观念是固有的，而且方法也未见到崭新的东西，仍然没有超出封建主义文艺思想的范围，因而只能视之为古代小说美学的殿军与末流。当然，十九世纪七十年代，海上蠡勺居士为翻译英国长篇小说《昕夕闲谈》所作的《小叙》，已表现出某些与传统小说观念相异的言论。如文中发出“谁谓小说为小道”的质问，强调小说“当以怡神悦魄为主”的美感作用，注意以“西国名士”的文学观念，“以广中士之见闻”等，都表明作者有着明确的历史责任感和强烈的反叛精神，显然代表着最早的启蒙思想家向中国传统小说观念的挑战。但是，由于当时资产阶级改良主义思想还未形成浪潮，在政治上更没有构成强大的社会影响，所以决定了他对小说社会作用的看法，也还是空泛的怡神悦魄，未能把小说提高到推进变革的高度上来认识，同时在对小说的具体评析上，也还是更多地以我国传统的小说观念来衡量西方小说。因此，这篇颇可见出文学思想演化轨迹的《小叙》，仍未表现出鲜明的近代特征。

近代小说美学是伴随着十九世纪九十年代变法维新、启蒙新民的社会思潮而兴起的。这个时期，资产阶级作为独立的政治力量，开始正式登上政治舞台，其文化思想也接近形成。在当时

各种社会矛盾激化、封建专制制度日益暴露其腐朽性的情况下，他们急于实现变法维新的政治改革理想，而针对封建文学衰落不振的局面，他们又立志承担起文学革命的使命，在诗歌、散文、小说、戏曲等各个文学领域进行呼吁和尝试变革。在这个过程中，他们特别倾心于小说在塑造社会心理、普及思想文化方面的作用，尤其是促进社会变革方面的实践功用。戊戌变法失败后，他们看到直接的政治目标一时难于实现，于是转而试图进行思想文化方面的启蒙宣传，其中包括在理论上鼓吹"小说界革命"，提倡"新小说"，从而第一次将文学与启发民智、改良政治这样切近的社会目的联系起来，主张以小说这一文学样式来为新兴的资产阶级的政治利益服务。

梁启超是鼓吹"小说界革命"的最有力的推波助澜者和理论家，参与其间的代表人物还有严复、夏曾佑、王无生、狄平子、陶佑曾等。他们积极翻译介绍西方和日本的文学作品和文艺思潮，引进西方的文学观念，推倒历史的偏见，反对视小说为"末技"、"闲书"的旧观念，极大地提高了小说的社会地位，同时开始运用西方批评理论的新观念，围绕小说为什么能够开启民智和如何开启民智的问题，对小说的审美特征及创作规律进行探索，从而促进了小说创作和小说批评的新发展，促进了小说理论从封建中世纪文艺观向近代资产阶级文艺观的转变，也促进了中国近代小说美学的诞生。

资产阶级改良派倡导"小说界革命"，其功不可没。但是，由于他们在理论上的偏颇，特别是对小说在改良中国现实社会政治中所能起的作用，作了夸大、不切实际的宣传，因而导致了小说创作中出现不良的倾向。1905年同盟会成立后，标志着资产阶级革命派活动进入高潮。革命派的理论家如黄摩西、徐念慈、

金松岑等，对梁启超等人的理论缺陷进行了补充和修正，他们更为自觉地运用西方美学观点论述小说的形象性、情感性、个性以及理想化等审美特征，从而促使近代小说美学更进一步地发展。

学者型的理论家王国维，对中国整个近代美学，包括近代小说美学，作出了突出贡献。王国维的美学思想和文艺批评，稍后于梁启超早期诗歌、小说理论的形成。他从十九世纪末到上海开始接受西方新学的影响，1902 年立志从事哲学研究，以探索人生的真理，陆续把叔本华、康德、尼采、席勒等人的哲学、美学、文艺观点、教育思想介绍到中国，从此开始自觉地建设美学学科的独立体系。王国维第一次从西方引进“美学”、“美育”、“悲剧”、“审美”等等新概念，运用康德、叔本华、席勒等人超功利主义的美学观点，反对封建专制主义对文艺的桎梏，自觉地从美学角度观察文艺，进行文艺批评，直接阐述美学的基本理论、基本范畴。这些都标明他的美学思想具有全新的近代特点。

王国维《红楼梦评论》是他在小说美学方面的传世之作。《红楼梦》是一部伟大的文学作品，也是中国难得的悲剧作品。然而，这样一部绝无仅有的伟大悲剧，此前却被混杂在“才子佳人”的平庸之作的行列，甚至被视为“淫书”。王国维独具慧眼，发现它的不同凡响，并确立它崇高的地位。他用西方的悲剧理论批判中国小说戏曲中千篇一律的“大团圆”传统，深刻揭示了《红楼梦》的悲剧意义，推倒了封建文人视《红楼梦》为“诲淫”之作的偏见，其价值与意义自应予以充分的肯定。

从梁启超等人倡导“小说界革命”，到王国维《红楼梦评论》的出现，其间不过一、二十年，然而这一二十年却正是中国近代小说美学蓬勃兴起之际。改良派的理论家、革命派的理论家以及学者型理论家，尽管其理论的角度不一，倾向各异，但作为近代

小说美学的性质和特征却大致相同。要而言之，主要有以下几个方面：

（一）反对封建主义和文艺旧传统。革命派小说理论家与改良派小说理论家，1905 年以后虽然表现了不同的政治倾向，但在文学思想上却并非与改良派截然对立。革命派理论家在小说与社会现实的关系、小说的审美特征等问题上的见解，是对梁启超等先行者所提出的理论的补充和修正，在总的倾向上，他们是拥护“小说界革命”之举的，并没有提出与改良派迥然相异的理论主张。这两派理论家都把启发民智、改良社会作为小说创作的目的，自觉地以一种进步的社会政治改革为目标发动一场文学运动，这种新的因素有着中国封建时代文学思想所不曾具备的性质。有着两千余年历史的传统的文学理论，在其根本方向上，是为封建地主阶级的政治利益服务的。以“小说界革命”为核心的理论体系，则以一种新兴阶级所特有的锐气，公然将历来视为不登大雅之堂的小说，作为改良社会政治的文学武器，这便打破了传统的文学功利观。当然，以王国维为代表的理论家，是主张超功利主义的，但他们批判“文以载道”、“劝善惩恶”等儒家批评传统，明确提出文艺要“超道德政治”而“独立”，事实上仍是从另一个方面反对封建专制主义对文艺的桎梏。

（二）为用而学，融汇中西。中国近代小说美学，是在西方资本主义美学体系直接影响下而产生的。欧美各种美学思潮，既是中国小说美学思想产生、发展、分化的外部环境，又是理论家们构筑自己体系的模式。改良派的理论家或多或少或深或浅地接触过西方包括日本的文化状况和政治史迹，故在提出“小说界革命”，强调小说的政治功用时，纷纷援引外邦事例以证其说。他们心仪欧美小说发达的盛况，极欲效法模仿。这种众口一辞的鼓

吹，充分表现了西方文学观念对我国传统文学思想模式的巨大冲击。在此浪潮之中，不少论者也开始尝试用西方美学理论解释小说的艺术特质。如徐念慈以德国黑格尔等美学家的观点分析小说的美学价值，指出小说具有反映事物个性、形象性、理想化、满足人们的美之欲望、给人以美之快感等五大特征，就明显反映了西方资产阶级文艺思想和哲学思想的影响以及小说理论研究的进一步深入。王国维的美学体系受西方资产阶级美学的影响更为明显。他说："甲午之后，始知世界尚有新学。"[1] 从此，他彻底放弃科举而转向新学，向西方寻求人生真理。在《论近年之学术界》中，他指出：西学的输入乃是继六朝佛教输入之后，中国学术思想第二度受外力影响的时期。他一面研读叔本华、康德的著作，一面向中国读者介绍他们的哲学、美学、教育等思想，并结合现实进行批评、发挥。《红楼梦评论》、《古雅之在美学上之位置》等美学论著，就是在此基础上撰写成的。

引进西方资产阶级美学，并不意味着割断近代小说美学与中国传统文化、传统美学的联系。近代小说理论家，一方面感到中国传统美学已不能适应发展的需要，因而引进外国、西方的新理论、新观念，并以此改造传统的文艺观、审美观；另一方面，他们又自觉不自觉地把传统的美学观念与新引进的美学观念相互诠释、融合。当然，在外来思想传入之初，照抄照搬，因袭套用的现象也是有的，但在中国近代美学大家那里，仍能明显地看出中国古代所形成的儒、道、释三大美学思想的余续。梁启超的显著特征，就是把佛家思想溶于自己的审美观之中。他经常把佛家概念、词语运用于他的审美批评。如他在《论小说与群治之关系》

① 《静安文集续编》，《王国维遗书》第5册。

中，概括"小说之支配人道"的四种力："熏"、"浸"、"刺"、"提"，就是借用佛学概念，从心理学角度论述小说的形象化特点和它的教育作用、认识作用、美感作用以及艺术鉴赏的客观性与主观性问题。王国维则明显地表现出道家倾向，他的《红楼梦评论》，可以说是道家思想与叔本华思想相结合的产物。他对庄子的"形同槁木，心如死灰"的警语和佛家的色、相、空等观念的玩味，对"茫茫大士"、"渺渺真人"自由行踪的赞美，以及把艺术审美看成是逃避现实利害纠葛、解脱人生苦痛桎梏的理想境界，表现了庄禅消极出世的思想倾向和人生态度，通篇体现出把西方美学观点与庄禅的某些观点结合起来加以阐释、发挥的鲜明特征。

（三）批评的形式结束了古代小说理论和传统美学散见于叙跋、评点、稗史笔记中的无系统形态，以及印象式、妙悟式的批评方式，而代之以具有理论化、明晰化、系统化和逻辑思辨、抽象分析色彩的专门性、研究性的论述，从而初步构成一种新的理论形态。

总之，近代小说美学的产生，无论是就其特殊的文化背景，还是本身的理论内涵与形式而论，都具有与以往的乃至鸦片战争以后传统的小说批评相区别的性质，是属于近代资产阶级的文学理论和批评。这种新的属性，使之在我国小说美学发展的历史阶段中，占有不可忽视的位置。

第二节　“小说界革命”的美学意义

“小说界革命”，是近代小说界理论的中心口号，第一个喊出这一响亮口号的是梁启超。其《译印政治小说序》(1898年)，是倡导小说革命的前奏。该文着重指出小说应当成为推动政治进步的重要手段，使小说的地位得到空前提高。其后，1902年的《论小说与群治之关系》，则成为梁启超正式倡导“小说界革命”的号角。文章对小说的社会作用作了极高的估价，主张从多方面革新小说的内容，通过创作新的通俗小说，改良群治，肩负起实现改良主义政治的历史使命。

值得注意的是，围绕“小说界革命”的口号，文章深入论述了小说的审美教育作用，从心理学的角度，对小说美学的有关理论，提出了深刻的见解。文中，梁启超指出：“人类之普通性，嗜他文终不如其嗜小说，此殆心理学自然之作用，非人力所得而易也。”然而，“人类之普通性，何以嗜他书不如其嗜小说”呢？他回答说：

> 吾冥思之，穷鞠之，殆有两因：凡人之性，常非能以现境界而自满足者也，而此蠢蠢躯壳，其所能触能受之境界，又顽狭短局而至有限也。故常欲于其直接以触以受之外，而间接有所触有所受，所谓身外之身，世界外之世界也。此等识想，不独利根众生有之，即钝根众生亦有焉。而导其根器，使日趋于钝，日趋于利者，其力量无大于小说。小说者，常导人

> 游于他境界，而变换其常触常受之空气者也。此其一。人之恒情，于其所怀抱之想象，所经阅之境界，往往有行之不知，习矣不察者；无论为哀为乐，为怨为怒，为恋为骇，为忧为惭，常若知其然而不知其所以然。欲摹写其状，而心不能自喻，口不能自宣，笔不能自传。有人焉，和盘托出，彻底而发露之，则拍案叫绝："善哉善哉，如是如是。"所谓"夫子言之，于我心有戚戚焉"，感人之深，莫此为甚。此其二。此二者，实文章之真谛……故曰，小说为文学之最上乘也。由前之说，则理想派小说尚焉；由后之说，则写实派小说尚焉。小说种目虽多，未有能出此两派范围外者也。

梁启超认为，人类具有两种普遍的心理倾向。其一，好奇心理与追求理想倾向，即不满足于"现境界"（指当前生活）而希望了解"他境界"（指其他生活或理想生活）；其二，认同心理与自我肯定倾向，即通过"和盘托出，彻底而发露之"的文学作品，进而感受"行之不知，习矣不察"的"其所怀抱之想象，所经阅之境界"。小说正是满足这两方面心理欲求的最上乘之文学作品。这样，他就从文艺心理学的角度，确定了小说的审美教育作用，即在于以"理想派小说"拓人眼界，开理想之境界；以"写实派小说"传达体验，品人生之滋味。而其所谓"理想派小说"和"写实派小说"的观点，则与今人对"浪漫主义"和"现实主义"两种创作方法的区分，已相当接近。这一认识虽尚模糊，但在我国小说美学史上，还似属首创。

小说的审美教育作用不仅与人类的心理欲求相关，而且还与读者的心理效应紧密联系在一起。对此，梁启超提出"小说之支配人道"的"四种力"来加以说明。这四种力就是：熏、浸、刺、

提。

第一种力是“熏”。他说：“熏也者，如入云烟中而为其所烘，如近墨朱处而为其所染；《楞伽经》所谓‘迷智为识，转识为智’者，皆持此力。”显然，所谓熏，指的就是小说对读者的感染力量。他认为，小说对读者的感染，是一种潜移默化的心理过程。人的心理、个性，是由许多元素组成的，小说对读者的感染可以使读者心理原有元素发生变化，并增添新的元素。久而久之，经过潜移默化的影响，“小说之境界，遂入其灵台而据之，成为一特别之原质之种子”，人的品格、灵魂便会得以改变。

第二种力是“浸”。“浸也者，人而与之俱化者也。人之读一小说也，往往既终卷后数日或数旬而终不能释然，读《红楼》竟者，必有余恋有余悲，读《水浒》竟者，必有余快有余怒。何也？浸之力使然也。”从解释看，所谓“浸”，与“熏”一样，仍是强调小说的感染力量；不同的是，“熏以空间言，故其力之大小，存其界之广狭；浸以时间言，故其力之大小，存其界之长短”。可见，“浸”所强调的是小说感染力的延续性，即小说读罢，手虽释卷而心不能忘，仍长时间沉浸于作品感发的情绪之中。

第三种力是“刺”。梁启超说：“刺也者，刺激之义也。熏、浸之力利用渐，刺之力利用顿。熏浸之力，在使感受者不觉；刺之力，在使感受者骤觉。刺也者，能入于一刹那顷，忽起异感而不能自制者也。”可见，“刺”是指小说促使读者思想感情产生巨大震动的感染力量，从其所举例文看，乃专指小说中大悲大喜的动人情节所特有的感染力。

第四种力是“提”。梁启超认为，这种力大于前三种，他说：“前三者之力，自外而灌之使入；提之力，自内而脱之使出，实佛法之最上乘也。凡读小说者，必常若自化其身焉，人于书中，而为

其书之主人翁……夫既化其身以入书中矣，则当其读此书时，此身已非我有，截然去此界以入于彼界，所谓华严楼阁，帝网重重，一毛孔中，万亿莲花，一弹指顷，百千浩劫，文字移入，至此而极。"就是说，"提"之力即读者化身为人物，从而在与人物认同过程之中，使自己的人格得到提升。

梁启超关于小说支配之四种力的论述，从读者的审美心理入手，对小说的审美教育作用作了充分的肯定。这些论述，对于丰富、发展小说创作理论和艺术鉴赏理论，无疑具有重要的意义。

梁启超是那个时代开风气之先的人。在他的鼓动下，小说创作如雨后春笋般地蓬勃发展，形成一股不可阻挡的潮流。吴趼人1906年在《〈月月小说〉序》中感慨地说："吾感乎饮冰子《论小说与群治之关系》之说出，提倡改良小说，不数年而吾国之新著新译之小说，几于汗万牛充万栋，犹复日出不已未有穷期也。"这话确实道出了"小说界革命"的巨大影响。但是，由于急功近利的政治动机和理论上言过其实的鼓吹，实践上也造成了明显的不良后果。小说质量不高、粗制滥造，有的甚至污贱龌龊，不仅与"革命"的初衷相悖，而且给社会带来消极影响。《论小说与群治之关系》发表十余年后——1915年，梁启超在《告小说家》中重新分析形势时，已认识到这一点。他说，虽然有识之士提倡小说，"今也其效不虚"，"今日小说之势力，视十年前增加倍蓰什百"，然而令人遗憾的却是，近十年的小说，"其什九则诲盗诲淫而已"，以致"社会风习，一落千丈"，"循此横流，更阅数年，中国殆不陆沈焉不止也。"尽管对小说的破坏作用，仍然同样夸大其辞，但毕竟道出了一个事实，即希望通过"新小说"来"新政治"的道路是走不通的。黄遵宪对梁启超说过一段话，用在这里是极其恰当的：

"公之所倡，未为不善，然往往逞口舌之锋，造极端之论，使一时风靡而不可收拾，此则公聪明太高，才名太盛之误也。"[1]

对梁启超"小说界革命"理论上的失误，当时已有不少人进行了批评，比较集中的首先自然是小说与社会的关系问题。徐念慈说："小说者，文学中之以娱乐的，促进社会之发展，深性情之刺戟者也。昔冬烘头脑，恒以鸩毒霉菌视小说，而不许读书子弟一尝其新，是不免失之过严；今近译籍稗贩，所谓风俗改良，国民进化，咸惟小说是赖，又不免誉之失当。余为平心论之，则小说固不足以生社会，而惟社会始成小说者也。"[2] 黄摩西也指出："昔之视小说也太轻，而今之视小说又太重也。昔之于小说也，博奕视之，俳优视之，甚至鸩毒视之；言不出于缙绅，名不列于四部。""今也反是：出一小说，必自尸国民进化之功；评一小说，必大倡谣俗改良之旨。"[3] 又说："小说之影响于社会固矣，而社会风尚实有构成小说性质之力，二者盖互为因果也。"[4] 这些论述，都较好地摆正了小说与社会的关系，既承认小说对社会人心的深刻影响，又不赞成夸大小说的社会功用，显然较梁启超的看法更趋完善。

对小说社会作用的正确估计，必然促使理论家准确把握"小说之实质"。黄摩西《小说林发刊词》指出：

> 请一考小说之实质。小说者，文学之倾于美的方面之一种也。

---

① 《与欲冰主人书》，转引《梁启超年谱长编》。
② 觉我（徐念慈）《余之小说观》。
③ 黄摩西《小说林发刊词》。
④ 蛮（黄摩西）《小说小话》。

围绕这一中心论点，他进而探索了小说美与真、善的关系。他指出：

> 宝钗罗带，非高蹈之口吻；碧云黄花，岂后乐之襟期？微论小说，文学之有高格可循者，一属于审美之情操，尚不暇求真际而择法语也。然不佞之意，亦非敢谓作小说者，但当极藻绘之工，尽缠绵之致，一任事理之乖舛，风教之灭裂也。

所谓"真际"即指科学的真，"法语"即道德的善。他认为，小说文学的品格首先是"审美"的，而不应以急功近利的态度去求真求善。但真、善、美又是一致的，小说求美亦可兼顾真善，故不应"一任事理之乖舛，风教之灭裂也。"

他还进而指出，真和善是通过美感而传达的，这种传达方式，正是小说区别于"哲学、科学专书"以及"法律、经训原文"的所在。因此，小说不必刻意作出求真扬善之态，而"唐捐其本质"。由此，他得出结论说：

> 一小说也，而号于人曰："吾不屑屑为美，一秉立诚明善之宗旨。"则不过一无价值之讲义，不规则之格言而已。恐阅者不免如听古乐，即作者亦未能歌舞其笔墨也。名相推崇，而实取厌薄，是吾国文明，仅于小说界稍有影响，而中道为之安障也。

可见，小说是一种美的追求，小说的价值是一种美学的价值。作家如不自觉地追求美、创造美，而是一味进行"立诚明善"的鼓吹劝诫，就必然把小说等同于"讲义"、"格言"。其结果，必然适得其

反，不仅不能促进“吾国文明”，而且会成为促进文明的障碍。

黄摩西抓住小说的审美本质来谈求真求善，显然是对梁启超过分强调小说政治功能，以小说为政治工具的理论批判。在《小说小话》中，他更明确指出：“语录不成语录，史论不成史论，经解不成经解，诗话不成诗话，小说不成小说……岂不可厌！”梁启超提倡的“政治小说”正有这样的通病，他的《新中国未来记》就是典型的代表。在《新中国未来记》的绪言中，梁启超自己就说过：“兹编之作，专欲发表区区政见”，“此编今初成两三回，一复读之，似说部非说部，似稗史非稗史，似论著非论著，不知成何种文体，自顾良知失笑。虽然，既欲发表政见，商榷国计，则其体自不能不与寻常说部稍殊。”与梁启超的这些看法相比，黄摩西的观点显然前进了一大步。

徐念慈与黄摩西一样，也撰文探讨小说美学价值问题。在《小说林缘起》中，他说：

> 所谓小说者，殆合理想美学、感情美学而居其上乘者。

徐念慈对小说的认识，受黑格尔、基尔希曼的直接影响。文中，他依据黑格尔、基尔希曼的美学理论，分析了小说的五个审美特征：一、“醇化于自然”，即满足人们的美之欲望；二、反映事物的个性，“事物现个性者，愈愈丰富，理想之发现亦愈愈圆满，故美之究竟在具象理想，不在于抽象理想”；三、给人以“美之快感”，即通过“实体之形象”而“足令人快乐，令人轻蔑，令人苦痛尊敬”；四、要有形象性，“形象者，实体之模仿也”，小说具有形象性，才能“秾郁而亲切”，使人得到情感的满足；五、要理想化，即对生活素材进行提炼，“由感兴的实体，于艺术上除去无用分子，

发挥其本性之谓也”。

德国黑格尔及基尔希曼的美学，当时才刚刚介绍到中国，美学观点在人们的印象中还很陌生，而徐念慈较黄摩西更深入一步地引证西方美学论述来论证小说的美学价值，尽管有些观点失之粗疏，但却为小说美学的研究开辟了新路。它使理论家的思路更加广阔，不再局限于一书一序，一人一事，而是把理论形成系统，提高到哲学高度进行论述。这种开拓精神，是十分可贵的。

黄摩西、徐念慈的论述，对梁启超“小说界革命”的理论作了矫正和补充，因而也就使其所开拓的近代小说美学更趋完善。

第三节　王国维的《〈红楼梦〉评论》

王国维于1904年发表的《〈红楼梦〉评论》，破天荒地借用西方学说方法来评价一部中国的古典文学杰作，这无论是在美学理论或批评思维方法方面，都具有突破传统的重大意义。

全文共分五个部分。第一章“人生及美术之概观”，论人生本质及文艺对人生的价值；第二章“红楼梦之精神”，论《红楼梦》的主题思想；第三章“红楼梦之美学上之价值”，论述《红楼梦》的悲剧特色；第四章“红楼梦之伦理学上之价值”，说明《红楼梦》的最高价值在伦理学方面，具体表现为以拒绝“生活之欲”而达到“解脱”为理想；第五章“余论”，主要阐述作者对当时与以往《红楼梦》研究的一些看法和对文学特征的理解。

《〈红楼梦〉评论》在美学理论方面的基本观点和贡献，主要

表现在以下三个方面：

（一）提出超功利主义的美学观。

王国维把老庄的厌世哲学与叔本华的悲观主义结合起来进行发挥，认为生活的本质就是欲望，生活的内容就是忧患和痛苦。他说："生活之本质何？'欲'而已矣。"而"欲"又必然伴以求之不得或得而厌倦的痛苦，故曰："欲与生活与苦痛，三者一而已矣。"他认为，要摆脱这种痛苦，就必须否定意志，最彻底的办法是消灭一切欲望，忘却自我，达到涅槃境界。而除了这种彻底的解脱之外，还有一种不彻底的、暂时的解脱，这便是艺术。他说：

> 兹有一物焉，使吾人超然于利害之外，而忘物与我之关系。此时也，吾人之心无希望，无恐怖，非复欲之我，而但知之我也……然则，非美术何足以当之乎？
>
> 美术之务，在描写人生之苦痛与其解脱之道，而使吾侪冯生之徒，于此桎梏之世界中，离此生活之欲之争斗，而得其暂时之平和，此一切美术之目的也。

这就是说，美术即文学艺术使依赖生活之徒"离此生活之欲之争斗"，暂时摆脱生活的羁绊，而达到心理上"无希望，无恐怖"的"暂时之平和"，因而必然具有助人超脱现实苦痛而获解脱之道的功用。同时，在对艺术功用的论述过程中，也阐明了美的本质。所谓"兹有一物焉，使吾人超然于利害之外，而忘物与我之关系"，就是对美的本质的界定。它说明，美是纯粹的精神产品，它的作用是供游戏玩赏，满足精神的宣泄、寄托和安慰等种种需要，而没有工具性、物质性的利用价值。不仅其本身"超然于利害之外"，而且也使"吾人超然于利害之外，而忘物与我之关系。"这

就说明，不光审美对象是超物质性的，审美主体在进行审美活动时也是超利害的，审美态度是非功利的。如《古雅之在美学上之位置》所言："美之性质，一言以蔽之，曰：可爱玩而不可利用者是已。"所谓"超然于利害关系之外，而忘物与我之关系"云云，亦是此意。这样，王国维就从文艺对生活的价值入手，论述了美的本质即在于它的超功利性。

从审美的超功利性观点出发，王国维还进而提出了"优美"、"壮美"以及"眩惑"等美学范畴。优美和壮美，是美的两种形态。前者是"其快乐存于使人忘物我之关系"的"普通之美"；后者则是"凡人生中足以使人悲者，于美术中则吾人乐而观之"的悲剧美。他认为，"此物大不利于吾人，而吾人生活之意志为之破裂，因之意志遁去，而知力得为独立之作用"，故而"以深观其物，吾人谓此物曰壮美"。就是说，巨大的苦痛以其恐惧与悲悯令人绝望，使人意志欲望破裂、遁去，从而达到精神上的解脱，故悲剧美亦可谓之"壮美"。"眩惑"则是与优美、壮美相对立的非美的形态。他指出："夫优美与壮美，皆使吾人离生活之欲，而入于纯粹之知识者。若美术中而有眩惑之原质乎，则又使吾人自纯粹之知识出，而复归于生活之欲。"简而言之，优美与壮美使人忘却生活之欲，是非功利的；眩惑则鼓舞人们追求生活之欲，是功利主义的。唯其如此，所以他极力反对"眩惑"，指出："眩惑之于美，如甘之于辛，火之于水，不相并立者也。"

（二）提出"以生活为炉，苦痛为炭，而铸其解脱之鼎"的悲剧观。

王国维的超功利主义的美学观，是其悲剧理论的基础。据此，他对《红楼梦》悲剧性的美学价值给予了充分的肯定。

王国维认为，"美术之务，在描写人生之苦痛与其解脱之

道”，而《红楼梦》的基本精神正在于此，“实示此生活此苦痛之由于自造，又示其解脱之道不可不由自己求之者也”。

但人生之解脱，又有两种方式。一种是“观他人之苦痛”，即通过观察认识到“宇宙人生之本质”，然后大彻大悟，断然弃绝生活之欲；另一种则是“觉自己之苦痛”，即通过切身经历，“生活之欲因不得其满足而愈烈，又因愈烈而不得其满足。如此循环，而陷于失望之境遇，遂悟宇宙人生之真相”，最终生解脱之念。前者是“观”的结果，通过先验的知识使意志欲望破裂遁去，这只有天才才能做到；后者是“悟”的产物，由于自身的阅历经验，不断地追求，不断地失败，直至绝望，而甘愿放弃意志欲望，这是一般人都可以做到的。王国维指出：《红楼梦》所昭示的解脱属于后一种。如就审美效果看，其感染力，尤令人有切肤之痛。故而他把后一种解脱方式概括为：“彼以生活为炉，苦痛为炭，而铸其解脱之鼎。”并指出：“前者平和的也，后者悲感的也，壮美的也。”这就说明，《红楼梦》的悲剧性，正在于它所昭示的“彼以生活为炉，以苦痛为炭，而铸其解脱之鼎”的人生道路。

有鉴于此，王国维引进西方美学中的悲剧、喜剧观念，进而明确指出：

> 《红楼梦》一书，与一切喜剧相反，彻头彻尾之悲剧也……除主人公不计外，凡此书中之人有与生活之欲相关系者，无不与苦痛相终始……足以见二者如骖之靳，而永远的正义，无往不逞其权力也。

所谓“二者如骖之靳”，指生活之欲与苦痛先后相随。何谓“永远的正义”呢？他解释：“呜呼！宇宙一生活之欲而已。而此生活之

欲之罪，即以生活之苦痛罚之：此即宇宙之永远的正义也。自犯罪，自加罚，自忏悔、自解脱。”由此可见，《红楼梦》“以生活为炉，苦痛为炭，而铸其解脱之鼎”的人生悲剧，正是植根于“此生活之欲之罪，即以生活之苦痛罚之”的悲剧冲突。这是宇宙的法则，人生的规律。《红楼梦》表现了这一“自犯罪，自加罚”的悲剧冲突，以其“大不利于吾人”的恐惧与悲悯，促使“吾人生活之意志为之破裂，因之意志遁去”，从而达到“自忏悔，自解脱”的精神超越，故而才具有“悲感的”、“壮美的”的形态，从而成为“彻头彻尾之悲剧”。

王国维还“由叔本华之说”，对悲剧的类型作了具体的分析。指出悲剧之中，又有三种之别：一种悲剧由恶人肆虐造成，一种则由命运的播弄而酿成，第三种悲剧则是“由于剧中之人物之位置及关系而不得不然者”。他最重视第三种悲剧，并描述其特点说：“非必有蛇蝎之性质与意外之变故也，但由普通之人物，普通之境遇，逼之不得不如是；彼等明知其害，交施之而交受之，各加以力而各不任其咎，此种悲剧，其感人贤于前二者远甚。”他指出，《红楼梦》就是这第三种悲剧，因而是“悲剧中之悲剧”。

王国维何以如此分类而特别肯定第三种悲剧呢？他指出：

> 何则？彼示人生最大之不幸，非例外之事，而人生之所固有故也。若前二种之悲剧，吾人对蛇蝎之人物，与盲目之命运，未尝不悚然战栗，然以其罕见之故，犹幸吾生之可以免，而不必求息肩之地也。

显然，称第三种悲剧为“悲剧中之悲剧”，乃是因为，此种悲剧为“人生之所固有”的悲剧，较之例外之偶然的悲剧，更能显示人生

的规律和生活的必然，因而更能显示生活苦痛之恐惧与“人生最大之不幸”，也更易产生强烈的悲剧效果，加强悲剧的感染力。此外，此种悲剧表现“普通之人物，普通之境遇”，也必然更具普遍性和代表性。王国维关于“悲剧中之悲剧”的这些认识，无疑对其悲剧观作了更为深刻的发挥。

王国维的悲剧观还和他的小说伦理观有着密切的关系。他认为，小说的伦理学价值应高于美学价值，并且是美学价值的前提。如果没有伦理学上的价值，小说的美学价值也就无从说起。因此他说：“《红楼梦》者，悲剧中之悲剧也。其美学上之价值，即存乎此。然使无伦理学上之价值以继之，则其于美术上之价值，尚未可知也。”为了说明二者的关系，他进一步解释说：

> 今使为宝玉者，于黛玉既死之后，或感愤而自杀，或放废以终其身，则虽谓此书一无价值可以。何则？欲达解脱之域者，固不可不尝人世之忧患；然所贵乎忧患者，以其为解脱之手段故，非重忧患自身之价值。

可见，悲剧不能仅写人生之忧患苦痛，而更应重在写主人公之解脱。“解脱之道，在于出世，而不存于自杀。出世者，拒绝一切生活之欲者也。”写了解脱，体现了“伦理学上最高之理想”，也就实现了小说美学上的价值。

不过，由美学的价值转化为伦理学上的价值，需要借助于悲剧的“净化”作用。因此，他引述亚里斯多德的“净化”论说：

> 悲剧者，所以感发人之情绪而高上之，殊如恐惧与悲悯之二者，为悲剧中固有之物，由此感发，而人之精神于焉洗

> 涤。故其目的,伦理学上之目的也……故美学上之最终目的,与伦理学上最终之目的合。由是,《红楼梦》之美学上之价值,亦与其伦理学上之价值相联络也。

这也就是说,悲剧的目的与伦理学的目的是一致的,都以"解脱"为最高境界,而悲剧的"净化"作用,则是沟通二者的桥梁。

王国维悲剧理论的提出,完全是有感而发的。他考察中国小说戏曲的发展,对传统文学中的"大团圆"模式大惑不解,并由此得出结论说:"吾国人之精神,世间的也,乐天的也,故代表其精神之戏曲小说,无往而不著此乐天之色彩:始于悲者终于欢,始于离者终于合,始于困者终于亨;非是而欲餍阅者之心,难矣。若《牡丹亭》之返魂,《长生殿》之重圆,其最著之一例也。"唯其如此,所以他充分肯定《红楼梦》"大背于吾国人之精神",指出:"《红楼梦》一书,与一切喜剧相反,彻头彻尾之悲剧也。"不难看出,王国维对《红楼梦》价值的肯定,正是他自觉反对封建主义传统美学观念的理论精神的体现。

(三)提出先验主义的典型观。

王国维从美学高度评价《红楼梦》,肯定其为"悲剧中之悲剧",决定他必然尖锐批评"索引派"的繁琐的历史考证方法。他指出:"自我朝考证之学盛行,而读小说者,亦以考证之眼读之。于是评《红楼梦》者,纷然索此书中之主人公之为谁,此又甚不解者也。"他不同意专门考索书中人物是谁的研究方法及其种种结论,因此提出自己对小说典型性的看法。他说:

> 夫美术之所写者,非个人之性质,而人类全体之性质也。惟美术之特质,贵具体而不贵抽象。于是举人类全体之

> 性质，置诸个人名字之下……善于观物者，能就个人之事实，而发见人类全体之性；今对人类之全体，而必规规焉求个人以实之，人之知力相越，岂不远哉！

文学艺术“其目的在描写人生”，即通过高度的艺术概括，揭示宇宙人生的本质。但“美术之特质，贵具体而不贵抽象”，深刻的人生真理，不是通过哲学的思辨和科学论证得出的抽象结论，而是用栩栩如生的具体形象展现出来，是通过个别揭示一般，通过“个人之事实”，揭示“人类全体之性质”。这是从美学高度对典型意义所作的极为精辟的议论。

那么，艺术典型究竟从何而来呢？他认为“此问题，实与美术之渊源之问题相关系。”为此，他特别征引叔本华《意志及观念之世界》的有关论述来论证其论点。首先，他论证艺术美出自先天所知的“美之预想”，而“断非自经验的得之”，继而则论证“诗人由人性之预想而作戏曲小说”，“其创造之途中，必须有经验之为之辅助”，即须借助经验，“唤起”先天中所已知的“美之预想”而“入于明晰之意识”。他认为，艺术美的创造，是艺术家依据先于经验而存在的“美之预想”即审美理想，“取自然中完全之物而模仿之”的结果。故而，他得出结论说：“夫美术之源，出于先天，抑由于经验，此西洋美学上至大之问题也。”

显然，王国维的典型观，乃是先验主义的典型观。据此，他尖锐批评“索引派”的繁琐考证，否定了专门考索“书中主人公之为谁”以及“必本于作者之经验”的种种说法，从而充分肯定《红楼梦》“大有造于人生”，“自足为我国美术史上之唯一大著述”的美学贡献，并强调运用历史考证方法研究《红楼梦》“作者之姓名，与其著书之年月”的必要性。这对扭转《红楼梦》研究的基本方

向，无疑具有积极的意义。

王国维超功利主义的美学观及其悲剧观、典型观，皆发前人之所未发，具有突破传统的显著特点，是他对中国小说美学发展的重大贡献。不仅如此，《〈红楼梦〉评论》在批评思维方法上，对传统批评的变革和创新，也同样具有不容忽视的意义。

我国传统批评不无精微之处，与世界各种不同文化背景的理论的批评相比，确实独具异彩。一般而言，我国传统批评多采用评点方式，形式松散、自由，更偏重直觉和经验，习惯于作印象式或妙悟式的鉴赏，常以诗意简洁的文字，领悟与传达作品的精神或阅读体验。这自然是一种特色，亦具其所长。文人们在大致相同的阅读背景下，借助彼此接近的思维习惯和审美趣味，以及由此形成的共同的欣赏力和判断力，通常都能一点即通，心领神会，彼此沟通，而勿庸辞费。然而，这种批评方式也势必带来另一方面的缺陷，即缺乏理论的系统性，缺少抽象分析和逻辑思辨，故而常常不能把道理说得十分明晰、透彻和完整。它类似"压缩饼干"、"浓缩液"，需要品味式的再加工和再创造。从传播的角度看，自然缺少文化信息的准确性、实在性、快捷性。接受者对它的把握，如无长期"薰习"所形成的悟性，便会显得力不从心。特别是对于那些不属于同一阅读圈子或群体的接受者来说，便更会觉得如隔靴搔痒而束手无策。

然而，中国社会进入近代之后，日益开放通达的时势，使人们越来越不可能像古代文人那样具有共同诵读薰习的条件，传统的阅读批评圈子被打破，文学批评越来越需要兼具文化信息传播的功能。因此，光靠悟性的点拨，便显得远远不够了，理论化、明晰化、系统化就势必成为批评所要追求的目标。

王国维对此有自觉的认识。1905 年在《论新学之输入》中，

他曾清醒地比较中西思维的不同特点并指出：

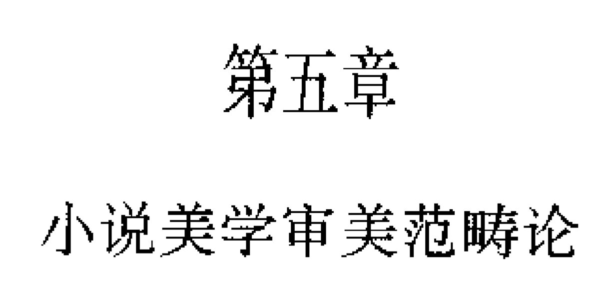
> 抑我国人之特质，实际的也，通俗的也；西洋人之特质，思辨的也，科学的也，长于抽象而精于分类，对世界一切有形无形之事物，无往而不用综括及分析之二法，故言语之多，自然之理也。吾国人之所长，宁在实践之方面，而于理论之方面则以具体的知识为满足，至分类之事，则除迫于实际需要外，殆不欲穷究之……故我中国有辩论而无名学，有文学而无文法，足以见抽象与分类二者，皆我国人所不长。

可见，王国维对传统批评的长短得失，已醒觉儆悟。他认识到，传统批评惟有革新拓展，才能适应时代的变化，而当务之急，便是依靠西方批评理论方法来刺激、调整日趋沉滞的批评思维方式。王国维的《〈红楼梦〉评论》，就是一篇具有批评思维方法启蒙意图的论作。

这篇论文第一次站到哲学与美学的高度，对《红楼梦》的艺术价值作了总体性考察。全部评论，既不是传统批评那种印象式、妙悟式的评点，也全然没有拘泥考索的小家子气，其批评思维特点是智性的、思辨的、逻辑的，始终着眼在作品审美和伦理精神的总体评价。文章先从“人生与美术”的关系引出对文学本质的思考，借用德国哲学家叔本华有关哲学的观点，说明文艺的特性与价值在于能使人“忘物我之关系”，从日常“生活之欲”所导致的苦痛中得到解脱，同时从审美的超功利性观点出发，论证了优美、壮美与眩惑等美学范畴。继而，以此作为评论《红楼梦》的出发点，又将小说中贾宝玉的故事视为一个象征“生活之欲”的历练及其最终获得解脱的过程，并进而以西方文论中有关悲

剧、喜剧观念，论证《红楼梦》的悲剧特征，指出这部伟大作品一反传统文学中“大团圆”公式，大背于国民性中盲目乐天的精神。文章带着形而上学思索意味，论证了悲剧在美学上的最终目的与伦理学上的最终目的完全一致。文章最后还针对旧红学的局限提出文学批评须着重于“美术之特质”，善于从作品个别的具体的形象描绘中，体验与发现“人类全体之性质”，即带普遍性的意蕴与价值。可以说，在王国维之前的中国文学批评史上，还从未有人以如此系统的哲学与美学理论对《红楼梦》进行独特的考察。他所采用的富于逻辑思辨的分析推理的批评眼光和方法，连同它的文章体式，已完全突破传统批评的框架，从而将小说美学从创作的附庸提高到独立学科的地位。

总之，王国维的《〈红楼梦〉评论》在美学理论和批评方法上有着巨大贡献，它是中国小说美学完全进入近代形态的一座界碑。



第五章

小说美学审美范畴论

第一节 虚与实

中国小说美学在其漫长的发展过程中，提出了一系列的审美范畴。虚与实，就是其中一对重要范畴。虚和实的关系有多种含义，但一般是指艺术虚构与生活真实的关系。研究二者之间的关系，有助于揭示小说艺术的审美本质，同时也有助于揭示小说家在创造艺术美的过程中作为审美主体的作用。

中国古代对虚与实的关系的认识，有一个不断发展、逐步完善的过程。唐代以前，对虚实关系的认识是片面的。由于受史学的巨大影响，秦汉以来，史家的"信实"逐渐被推崇为一切记叙性文字的写作原则。一般说来，魏晋时期的小说家在创作上还不大懂得艺术虚构，他们把小说的虚构与真实对立起来，不但强调作品中的神灵鬼怪都是真实不诬的，不承认它们的虚构性质，同时又以绝对忠于生活、忠于历史来要求小说，只是把它当作"史官之末事"①。唐代作家"始有意为小说"②，虽然在创作上较多地

① 《隋书·经籍志》。
② 鲁迅《中国小说史略》。

进行了艺术虚构，但在理论上，除沈既济《任氏传》所谓"著文章之美，传要妙之情"外，尚无更明确的提倡虚构创意的理论主张。直到明代，胡应麟才在理论上对唐传奇的这种进步作出较好的总结。他在《少室山房笔丛》中说：

> 凡变异之说，盛于六朝，然多是传录舛讹，未必尽幻设语。至唐人乃作意好奇，假小说以寄笔端。

这就指明了唐代作家已经懂得有意识地进行创作，在生活真实的基础上进行合理的想象和虚构，作"幻设语"以表达自己的思想。胡应麟的这种见解，反映了明代关于虚实关系的探讨已经相当进步了。明清两代是小说美学成熟、发展的时期，在通俗小说巨大成就的推动下，批评家在小说的艺术虚构与生活真实的关系问题上，发表了许多精辟的见解，从而促使虚实关系的理论日趋成熟。

小说的虚构理论，是针对史家的"信实"原则而提出的。在涉及以《三国志通俗演义》为代表的历史演义的虚实问题的讨论中，一直存在着两派对立的观点。一派以史家的"信实"要求为创作原则，坚持恪守正史，反对艺术虚构。从张尚德"羽翼信史而不违"[1] 的见解，以及林瀚视历史演义为"正史之补"[2] 的论述，到蔡元放提出"全要把做正史看"，"有一件说一件，有一句说一句"[3] 的主张，已完全把历史演义的创作和理论引向了照搬历史、详尽复述历史的道路上去。另一派则强调小说不同于历史，

---

① 张尚德《修髯子〈三国志通俗演义〉引》。
② 林瀚《〈隋唐志传通俗演义〉序》。
③ 蔡元放《东周列国志读法》。

提倡在忠于历史真实的前提下，对历史素材做必要的审美加工和虚构。如蒋大器就提出对史料“留心损益”[①]的要求，熊大木亦提出在历史真实的基础上“用广发挥”[②]的主张。明末清初的吉衣主人袁于令的《隋史遗文序》更打破张尚德以来的“羽翼信史而不违”的传统观念，以正史—传信—贵真，以及逸史—传奇—贵幻的层次分别展开论述，明确划清了史著和小说的界限，揭示了各自的特点，主张在表现历史岁月的前提下，充分发挥小说家的审美想象力，去进行艺术的虚构。清中叶金丰《说岳全传》的创作实践和理论主张，又对袁于令的见解作了进一步的发展。他写的《说岳全传序》，提出虚实相生的审美命题，论述更为完备，更富有深度。他指出：

> 从来创说者不宜尽出于虚，而亦不必尽由于实，苟事事皆虚则过于诞妄，而无以服考古之心，事事皆实则失于平庸，而无以动一时之听……实者虚之，虚者实之，娓娓乎有令人听之而忘倦矣。

金丰的这一见解，总结了历史演义小说的丰富创作经验，进一步肯定了必要的虚构对于增强作品艺术魅力的重要性，同时也对虚实关系做了精辟的分析。

历史演义小说关于虚实关系问题的讨论，冲破了历来束缚小说创作的史家传统，势必促使整个小说理论界思想观念的转变。明中叶以来，主张小说虚构的理论，纷纷问世。王圻《稗史汇编》首先提出“惟虚故活”的主张，从增强情节的生动性、形象的

① 蒋大器（庸愚子）《三国志通俗演义序》。
② 熊大木《大宋中兴通俗演义序》。

鲜明性的角度，强调了艺术虚构的重要。谢肇淛的《五杂组》则在此基础上，从肯定《西游记》"曼衍虚诞"、批评《三国演义》"事太实则近腐"入手，进一步提出小说创作"须是虚实相半"，"亦要情景造极而止，不必问其有无也"。署名李卓吾批评的容与堂本《水浒传》评点也提出："劈空捏造，以实其事"，主张通过虚构反映生活真实，把小说的艺术虚构提到了反映生活真实的高度。金圣叹则从小说与史书的区别入手，肯定小说的虚构性质，指出："《史记》是以文运事，《水浒》是因文生事。以文运事，是先有事生成如此如此，却要算计出一篇文字来，虽是史公高才，也毕竟是吃苦事。因文生事却不然，只是顺着笔性去，削高补低都由我。"[1] 同时，他还从哲学的高度，借"法"（现象世界）的假有性，揭示出小说的虚构特征。在《水浒传》第五回中，金圣叹的两段批语指出：

> 耐庵说一座瓦官寺，读者亦便是一座瓦官寺；耐庵说烧了瓦官寺，读者亦便是无了瓦官寺。大雄先生之言曰："心如工画师，造种种五阴，一切世间中，无法而不造。"圣叹为之续曰："心如大火聚，坏种种五阴。一切过去者，无法而不坏。"今耐庵此篇之意，则又双用其意，若曰："文如工画师，亦如大火聚，随手而成造，亦复随手坏。如文心亦尔，观文当观心。见文不见心，莫读我此传。"
>
> 吾读瓦官一篇，不胜浩然而叹。呜呼！世界之事，亦犹是矣……一部《水浒传》悉依此批读。

这两段批语，都意在说明现实生活中一切事物的生灭都是主观

---

① 《读第五才子书法》。

的精神活动，小说创作过程与此很相似，因此文学构思也同样可以产生幻想，并主宰其变化、生灭。所以他指出："文如工画师"，"如文心亦尔"。他指出"一部《水浒传》悉依此批读"，正是运用哲学思辨，强调认清小说的虚构性质。

小说虚构理论的提出，有助于中国小说摆脱历史附庸的地位和实录其事的狭窄道路，促使小说家运用审美想象，进入更为广阔、自由的创造思维空间，从而极大地提高小说的审美素质。但是，虚构并不意味着向壁虚造，并不意味着脱离生活的凭空构想。对此，《水浒传》容与堂评本深刻指出：

> 世上先有《水浒传》一部，然后施耐庵、罗贯中借笔墨拈出。若夫姓某名某，不过劈空捏造，以实其事耳。如世上先有淫妇人，然后以杨雄之妻、武松之嫂实之；世上先有马泊六，然后以王婆实之；世上先有家奴与主母通奸，然后以卢俊义之贾氏、李固实之。若管营，若差拨，若董超，若薛霸，若富安，若陆谦，情状逼真，笑语欲活，非世上先有是事，即令文人面壁九年，呕血十石，亦何能至此哉！亦何能至此哉！此《水浒传》之所以与天地相终始也与！

这是十分精辟的论述。所谓"借笔墨拈出"，"凭空捏造，以实其事"，就是强调以生活为素材，通过艺术虚构来反映生活。其"先有"、"然后"之说，以十分明确的语言，揭示了艺术对生活的依赖性，为中国古典小说美学奠定了坚实的基础。

进入晚清以后，近代小说理论家，更以明确的理论方式，对小说以生活为基础的观点，作了进一步的阐述。如狄平子《论文学上小说之位置》指出："小说者，社会之 X 光线也。"侠人《小说

小话》亦指出："小说者，'今社会'之见本也。无论何种小说，其思想总不能出当时社会之范围，此殆如形之于模，影之于物矣。"都准确阐明了小说是社会生活的反映的审美特征。

小说的艺术虚构既然必须扎根于现实生活的基础之上，作家的生活基础也就自然必须坚实和丰厚。故张竹坡在《金瓶梅读法》中指出：

> 作《金瓶》者，必曾于患难穷愁人情世故，一一经历过，入世最深，方能为众脚色摹神也。

所谓"入世"，就是在人生的经历中对于人生的探索，也就是我们所说的生活的积累。只有对"患难穷愁人情事故"有亲身经历和深刻的体味，才能塑造逼真的艺术形象，从而真实地反映生活。张竹坡的这一思想，对于曹雪芹创作《红楼梦》和脂砚斋的小说美学，都给予了很深的影响。如庚辰本第十七、十八回批语："非经历过，如何写得出"，"《石头记》得力擅长，全是此等地方"。又说："难为他(写)的出，是经过之人也。"第七十六回批语："写得出。试思非亲历其境者，如何摹写得如此。"又甲戌本第三回批语："彼实未身经目睹，所言皆在情理之外。"这些批语，都从不同角度反复强调了亲身经历、生活阅历的重要性，对虚实关系理论作了进一步的完善与补充。

艺术虚构固然须以社会生活为基础，但小说反映生活却不是简单的复现，而是深刻的再现。即歌德所说："每一种艺术的最高任务即在于通过幻觉，产生一种更高真实的假象。"① 换言之，

① 歌德《诗与真》，《西方文论选》上卷。

艺术再现生活，是通过虚构的更高真实的假象来实现的。容本《水浒传》评点与此认识同。第十回回末总评指出：

> 《水浒传》文字原是假的，只为他描写得真情出，所以便可与天地相终始。即此回中李小二夫妻两人情事，咄咄如画，若到后来混天阵都假了，费尽苦心亦不好看。

真是一语中的。“假”的文字，“真”的情状，寥寥数语就把艺术虚构以假求真的审美特征揭示出来。

小说中的描写都是虚假的，但读来却似逼真，这虚实、真假的矛盾是如何统一起来的呢？容本《水浒传》第九十七回回末总评指出：

> 《水浒传》文字不好处只在说梦，说怪，说阵处，其妙处都在人情物理上，人亦知之否？

所谓“人情物理”，接近现在所说的生活逻辑。“妙处都在人情物理上”，就是指出这样一个事实，即《水浒传》的优秀篇章，都是因为其描写符合生活的逻辑，所以才创造出以假求真的更高真实的艺术美。这种虚构的妙文，对于某一具体生活的真来说，它是“假”的，但对于内在的本质的生活逻辑来说，它却是“真”的。这样，艺术的虚构，便达到了真与假的辩证的统一，亦即艺术真实与生活真实的统一。用曹雪芹的一句最有审美辩证意味的话来说，就叫做“假作真时真亦假。”与此相反，那些不顾生活逻辑，任意撮合而成的“说梦，说怪，说阵处”，则是明显的败笔。这些拙劣的描写，虽然也是一种虚构，但由于不能反映内在的本质的生活

逻辑，所以是虚假的，没有真实性，即所谓"都假了，费尽苦心亦不好看"。这就从反面进一步论证了假与真、艺术真实与生活真实统一的关键乃是符合人情物理，即符合生活的逻辑。

抓住符合人情物理这个关键，来创造以假求真的更高真实的艺术美，是中国古代小说理论家的普遍认识。冯梦龙《警世通言序》即谓："人不必有其事，事不必丽其人"，"事真而理不赝，即事赝而理亦真"。张竹坡《金瓶梅读法》亦指出："做文章不过情理二字。今做此一篇百回长文，亦只是情理二字。"曹雪芹更从批判才子佳人小说"大不近情理"入手，提出"只取其事体情理""追踪蹑迹，不敢稍加穿凿"的美学主张。脂砚斋也反复提倡："事之所无，理之必有"；"文是极好之文，理是必有之理"；"必有之事，必有之理"①等等。这些见解，都认为小说家在进行艺术虚构时，不必拘泥于描写的人物事件是否实有，而应着眼于是否合情合理，符合生活发展的必然规律。

总之，小说艺术的虚实关系，既是矛盾的，又是辩证统一的。真而不假的实录和假而不真的编造，其弊端都在于把二者对立起来，割裂开来，从而违背真实性的原则。唯有情真、理真的艺术虚构，才以符合生活逻辑为真实性的灵魂，把艺术真实与生活真实辩证地统一起来，从而创造出"既是自然的，又是超自然的"更高真实的艺术美。明代李日华《广谐史序》，曾对这一由实入虚，由虚见实的辩证运动作过综合性分析，他指出：

> 因记载而可思者，实也；而未必一一可按者，不能不属之虚。借形以托者，虚也；而反若一一可按者，不能不属之

① 甲戌本第二回眉批，己卯本第十八回批语。

> 实。古至人之治心，虚者实之，实者虚之。实者虚之故不系，虚者实之故不脱，不脱不系，生机灵趣泼泼然，以坐挥万象将无忘筌蹄之极。

不言而喻，虚实相生，真假相谐，已作为小说创作的审美规范而为古代作家所追求。

小说艺术的虚实关系还涉及审美主体与客体的关系。纯粹的自然美的生成，赖于天工；艺术美的生成，则除了以生活为基础之外，还有赖于艺术家们遵循美的规律去创造。他们效法自然而又不抄袭自然，而是在观照自然、研究自然的基础上，将自然打碎，再依照美的规律和审美理想熔裁自然，重建自然，创造出一个新的自然。因此，小说艺术由虚实关系言，它是再现的，而由主客关系言，它便必然既是再现的，又是表现的。仅把哲学上的反映论即一般认识论，直接移用为艺术的创作理论，片面推崇再现，贬低表现，其实只是对反映论的一种浅薄理解。要而言之，小说艺术的审美本质，应该是情感性的，创造性的，主客统一的。舍此，不得谓之艺术和艺术创作。否则，片面强调再现（客体），就只能是一种自然主义；而片面强调表现（主体），也势必成为表现主义了。

明代李贽提出的"发愤著书"的思想，对小说艺术的主客关系作了深刻的阐发。"愤"即审美主体的情感。作为说明主体情感的具有民族色彩的审美范畴，它最早见于司马迁《报任安书》中的论述："盖文王拘而演《周易》；仲尼厄而作《春秋》；屈原放逐，乃赋《离骚》；左丘失明，厥有《国语》；孙子膑脚，《兵法》修列；不韦迁蜀，世传《吕览》；韩非囚秦，《说难》《孤愤》。《诗》三百篇，大抵贤圣发愤之所为作也。此人皆意有所郁结，不得通其道，

故述往事，思来者。乃如左丘明无目，孙子断足，终不可用，退而论书策，以舒其愤，思垂空文以自见。”这一论述表明，“愤”对于作家来说，不仅仅是一种创作的推动力，而且具有审美心理的意义。它不仅导源于客观的现实生活和作家患难穷愁的经历，而且在其审美对象化的过程中得到导泄，从而获得对主体自身的肯定。李贽把“愤”的审美理论引入小说，构成了中国古典小说审美理论的一个重要内容。他在《〈忠义水浒传〉序》中指出：

《水浒传》者，发愤之所为作也。盖自宋室不竞，冠屦倒施，大贤处下，不肖处上。驯至夷狄处上，中原处下，一时君相犹然处堂燕鹊，纳币称臣，甘心屈膝于犬羊已矣。施罗二公身在元，心在宋；虽生元日，实愤宋事。

李贽通过《水浒传》的创作，把“愤”的特征及其产生的社会历史原因揭示得十分清楚。“身在元，心在宋”，“虽生元日，实愤宋事”，这是就审美主体的感受而言的。有积愤必有泄愤，“发愤之所为作也”，这便是不可抗拒的审美情感表达。他还进一步指出：

是故愤二帝之北狩，则称大破辽以泄其愤；愤南渡之苟安，则称灭方腊以泄其愤。敢问泄愤者谁乎？则前日啸聚水浒之强人也。

作品描写的是具体的人物和故事，但同时却达到“以泄其愤”的目的。这就表明，作品虚构的人物故事乃是主体情感审美对象化的物化形态。因此，作品的虚构过程，就必须既是再现生活的过程，同时也是表现情感的过程。由实入虚，由虚见实，由于主体的

介入，对象的情感内涵得到导泄，主体自身也就得到肯定。

李贽的这一美学思想，得到众多小说美学家的认同和发挥。金圣叹说："发愤作书之故，其号耐庵不虚也。"又说："此回前半幅借阮氏口痛骂官吏，后半幅借林冲口痛骂秀才，其言愤极，殊伤雅道。然怨毒著书，史迁不免，于稗官又奚责焉？"[1]欣欣子《金瓶梅词话序》云："寄意于时俗，盖有谓也。"张竹坡说："夫作书者必大不得于时势，方作寓言以垂世……以一发胸中之恨也。"[2]蒲松龄《聊斋自志》说："集腋为裘，妄续幽冥之录；浮白载笔，仅成孤愤之书；寄托如此，亦足悲矣！"

相比之下，余集的《聊斋志异序》，则对涉及虚实关系中的主体与客体、表现与再现的关系，论述得更有深度。他说：

> 先生少负异才，以气节自矜，落落不偶，卒困于经生以终。平生奇气，无所宣泄，悉寄之于书。故所载多涉諔诡荒忽不经之事，至于惊世骇俗，而卒不顾。嗟夫！世固有服声被色，俨然人类；叩其所藏，有鬼蜮之不足比，而豺虎之难与方者。下堂见蠆，出门触蜂，纷纷沓沓，莫可穷诘。惜无禹鼎铸其情状，镯镂决其阴霾，不得已而涉想于杳冥荒怪之域，以为异类有情，或者尚堪晤对；鬼谋虽远，庶其警彼贪淫。呜呼：先生之志荒，而先生之心苦矣！

余集继承了曹丕评论作家的"气"说理论，所谓"气"，与"愤"的审美内涵是一致的，所谓"平生奇气，无所宣泄，悉寄之于书"，亦即"发愤之所为作"之意。这表明他十分重视审美主体的作用。余

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第六回，第十八回批语。
② 《第一奇书金瓶梅》第七十回批语。

集对充溢于《聊斋志异》中“气”的形成作了具体的分析，揭示了它产生的社会原因。“落落不偶，卒困于经生以终”，这是身世遭际的原因。更重要的是社会、时代原因，“下堂见蚤，出门触蜂，纷纷沓沓，莫可穷诘”。目击蛇蝎满途的世道，蒲氏的一腔幽愤满腹奇气，由积郁而迸发，只可惜“无禹鼎铸其情状，镯镂决其阴霾”，于是“不得已而涉想于杳冥荒怪之域”，借志异而再现人事，从而针对社会上那些胜过“鬼域”、“豺虎”的“俨然人类”，抒发“奇气”，以表现强烈的批判现实的精神。

总之，从以上论述我们不难看出，古典小说美学中的虚实关系理论，已相当完善和丰富。它表明再现与表现是联结在一起的。艺术的再现，离不开审美主体的作用，必须伴随着主体对生活的情感态度；同样，充分地表现情感，也离不开艺术的虚构，必然寄寓于艺术对现实的再现描摹。也就是说，小说要把那些感性具体地显示生活本质的东西再现出来，而这些被再现的东西必然又是打动了小说家情感的东西，因此不论自觉与否，小说家在再现这些东西的同时便必然又会表现出他对这些东西的情感态度。这样，充分抒发主体对生活的情感态度，与完满客观地再现生活的真实，就联结为完整的辩证运动；虚实关系与主客关系，也就成为完全不可分割的统一的一个过程的两个方面。

第二节　形与神

形神关系问题是我国古代小说形象塑造中的核心问题。以传神为主，形神相融，这是我国古代小说理论批评中的基本标准，也是一个重要的美学原则。

古代最早从哲学和美学高度提出系统的形神关系说的是庄子。庄子把抽象的形而上的“道”看得高于一切，贬低和否定具体的形而下的“物”。从这个基本的哲学思想出发，他提出了重神轻形的主张和美在神而不在形的美学观。《淮南子》继承庄子的思想，强调神乃“形之君”，而形则是受神所主宰的。不过，它不否定形的作用，只是认为它和神相比，是处于从属地位的。这就在某种程度上克服了庄子的片面性。

传神思想在艺术领域中的广泛流行是在六朝，主要是受玄学思想影响的结果。玄学家把庄子重神不重形的思想用来作为品评人物的依据。刘劭《人物志》指出：“物生有形，形有精神。能知精神，则穷理尽性。”但是，神是抽象的，它还是要借具体的形来体现：“夫色见于貌，所谓征神。征神见貌，则情发于目。”从而提出鉴别人物重在神鉴的主张和借形而见神的观点。由品评人物到品评文艺，这是自然的发展。品评人物的一些神鉴的新概念，亦被运用来品评文艺作品。六朝文艺批评中所用的神、气、

风、韵、骨等概念，也都侧重在指“神”而不是作品的“形”的特点。曹丕讲“文以气为主”，刘勰、钟嵘讲“风骨”，谢赫论画讲“气韵”，都体现了重神似、不重形似的特征。但是他们也并不否定形似，而是主张以神似为主，形神相融的。如刘勰、钟嵘就是既讲“风骨”，也肯定“辞采”的。谢赫重在“气韵”，但也赞扬“形妙”。

文艺上的形神关系理论，首先是在人物画中发展起来的，然后扩展到整个绘画领域，同时也影响到文学、书法等领域。小说艺术的形神理论，也正是在这一影响之下，随着小说及其理论的发展与成熟而提出的。《世说新语》用三言两语描绘人物的一二言行取得了极大的成功，正如胡应麟在《少室山房笔丛》中说的，“读其语言，晋人面目气韵，恍然生动”。因此，它的人物描写较早地引起了人们的注意。宋末元初刘辰翁在评点该书时就既欣赏其“外貌”描绘，又认为它极得“神情”、“意态”。赵令畤高度评价唐传奇中崔莺莺的形象时，既指出她“飘飘然仿佛出于人目前”，形象如画，同时又赞扬作品传出了她那种“不可得而见”的“都愉淫冶之态”。可见，早在宋元时代，我国小说论者就特别注意从“形”和“神”这两个方面来评价人物形象了。小说的人物论成熟于明清。明确提出形神问题的，是明代中后期的小说批评。如袁无涯刊本《水浒传》第三十七回批语：“只三字，神形俱现。”容与堂刊本《水浒传》第二十四回批语：“将一个烈汉，一个呆子，一个淫妇人，描写得十分肖象，真神手也。”“处处传神”。“传神，传神，当作淫妇谱看。”谢肇淛《金瓶梅跋》称赞《金瓶梅》人物：“妍媸老少，人鬼万殊，不徒肖其貌，且并其神传之。信稗官之上乘，炉锤之妙手也。”等等。此风既开，“传神”这一范畴便作为评价小说的最基本的美学标准而广泛应用于小说批评。

塑造性格鲜明的人物形象，是小说的中心任务。因此，在小

说领域中，形神理论的内涵也往往围绕形象塑造而展开。一般说来，小说艺术的“形似”，主要是指对人物的外貌、衣着、行为、动作的具体描写；“神似”则是比形似更高的要求，主要指对人物的内在精神、本质的描写，亦即思想性格的描写。所谓传神，就是要充分体现人物的思想性格特征，亦包括特定环境中的神情、心理、潜意识等。容与堂刊本《水浒传》第三回回末总评指出：

> 描写鲁智深，千古若活，真是传神写照妙手。且《水浒传》文字妙绝千古，全在同而不同处有辨。如鲁智深、李逵、武松、阮小七、石秀、呼延灼、刘唐等，众人都是急性的。渠形容刻画来，各有派头，各有光景，各有家数，各有身份，一毫不差，半些不混，读者自有分辨，不必见其姓名，一睹事实就知某人某人也。

批语认为，《水浒传》的人物生动传神，妙绝千古，关键就在于写出了每个人物性格的独特处。可见，传神之“神”，实即人物鲜活的个性。

小说艺术中的形神问题，其核心是如何辩证地处理好形似和神似的关系。形与神的关系实质上是现象与本质的关系。事物的本质是要通过一定的现象来体现的，因此神似离不开形似。但现象不一定都能典型地反映事物的本质，所以只讲形似不讲神似，就不能真实地反映事物的本质。辩证地处理二者的关系，应当是以传神为主，借形传神而达到形神相融。

在文艺领域中最早提出比较完整的形神关系理论的是东晋著名画家顾恺之。顾恺之《画论》谓：“小列女面如恨。刻削为容仪，不尽生气。”所谓“容仪”即是对象的形似。“刻削为容仪”，作

者的精神便完全集中在形似之上，为形似所拘，而不能把握到与神相融之形，此时便容易成为只有形而无神，所以“不尽生气”。他从自己的创作实践中认识到了传神虽不能离开具体的形似，但形似描写的目的却不是为了形似，而是为了传神。如《世说新语》记载，顾恺之画裴楷的像，为了传神，就在他脸上添了三笔，于是使人感到“益三毛如有神明”。顾恺之说：“裴楷俊朗有识具，此正其识具。”以三毛传神明，正是以形写神，形神相融创作原则的体现。“三毛”当然是形似的问题，它本身不是“神”，但这“三毛”之“形”却可以传裴楷之神。这是由于顾恺之研究了裴楷的本质特征，并且找到了可以象征其“俊朗有识具”的神态特征的颊上三毛，所以把这个与神相融之形一旦突出出来，裴楷的像也就传神了。顾恺之画人物还特别重视画眼睛。传说他画人物有时几年也不点眼睛，他说：“传神写照，正在阿堵中。”点眼睛是一个形似问题，但也是一个神似问题，眼睛画得如何，对能否传神有重要作用。神总是要借一定的形来表现的，借形传神，形神相融，才能达到以传神为主的目的。顾恺之确实看到了形和神之间有不可分离的辩证关系，懂得写形是为了传神，传神要依赖写形。他要求在创作中把两者结合起来，是有极大贡献的。

顾恺之这种形神并重，以传神为主的创作思想，后来得到许多文艺思想家的进一步阐述与发挥，而逐渐有了更加完备的内容。我国小说艺术有关形神辩证关系的理论，实际上就是对这些传统认识的继承和运用。

传神是我国古代小说理论中评价人物形象塑造成功与否的最重要标准。在我国几部优秀长篇小说的评点中，都十分重视通过对小说中人物描写的分析，以具体生动的典型例子，来说明善于抓住有代表性的形似特征，是创造传神的人物形象的重要手

段。如《水浒传》第三十七回中写李逵出场道："戴宗便起身下去，不多时引着一个黑凛凛大汉上楼来。"此处金圣叹批道："画李逵只五字，已画得出相。"又说："黑凛凛三字，不惟画出李逵形状，兼画出李逵顾盼、李逵性格，李逵心地来。"袁无涯刊本《水浒传》在此下也评道："只三字，神形俱现。"这"黑凛凛"三字显然是写李逵之形，然而却能传李逵之神，因为它比较典型地反映了李逵内在精神的本质特征。李逵的性格有粗卤横蛮的特点，而"黑凛凛"三字正好从"形"上显出他的"神"，表现出他不同于其他人物的独特性格。

以形写神、形神相融，不仅可以借人物的外形特征传神，而且还可以通过写人物某种具有特征性的行为、动作、处理事件的方式等等传神。如《红楼梦》第六回写刘姥姥初见凤姐时，"凤姐儿不接茶，也不抬头，只管拨手炉内的灰，慢慢的问道。"对这一连串的动作举止，脂评连连批道："神情宛肖"，"此等笔墨，真可谓追魂摄魄"。这就表明，写人物动作与行为方式，也是绘形，也可以传神。《儒林外史》第五回"王秀才议立偏房，严监生疾终正寝"，写严监生之妻将死，他的两个小舅子王德、王仁劝他立偏房为正室，以及后来严监生病死时伸着两个手指头不肯咽气一段，也是非常传神的。卧闲草堂本《儒林外史》评道："看财奴之吝啬，荤饭秀才之巧点，一一画出，毛发皆动。"严监生之吝啬本质正是通过垂死之人伸着指头示意两根灯芯太费这个动作而充分表现出来的。这个动作，也就是传严监生之神的"形"。又如第十一回写书呆子杨执中，卧闲草堂本亦评："杨执中是一个活呆子，今欲写其呆状、呆声，使俗笔为之，将从何处写起，看此文只有摩弄香炉一段、叙说误认姓柳一段、闯进醉汉一段，便活现出一个老阿呆的声音笑貌，此所谓颊上三毫，非绝世文心未易辨此。"这段

批语表明，吴敬梓正是抓住了杨执中没有柴米，和老妻摩弄香炉以同味往日富贵而度过大年三十；把老妪说的娄公子误听为姓柳的县差，吓得不敢与娄公子会面；以及把酒醉的儿子用火叉赶出去三件事，十分生动地刻划了这个书呆子的性格特征。这三件事，就如裴楷颊上的"三毛"一样，是形似方面的特征，杨执中的"神"即"是一个活呆子"，就是借形似方面的这些特征而传达出来的。所谓"写其呆状、呆声"，"活现出一个老阿呆的声音笑貌"，实际上也就是提出形神相融的要求和主张。

以形传神，形神相融的最基本的表现方法是白描。白描本是中国传统绘画的术语，是指纯用墨线勾描而不着颜色的表现手法。金圣叹第一次把这个术语引到小说批评的领域中来。金圣叹认为《水浒传》第九回中写雪的几段文字，就是绝妙的白描。这几段文字最后写道："却说众庄客引了二十余人，拖枪曳棒，都奔草屋下看时，不见了林冲。却寻着踪迹赶来，只见倒在雪地里，花枪丢在一边。"此处，金圣叹批道："'寻着踪迹'四字，真是绘雪高手。龙眠白描，庶几有此。"但金圣叹对白描这个概念并没有作明确界说。白描的美学特点和意义是什么，金圣叹也没有作具体的发挥。其后，张竹坡大量使用这一概念，运用于《金瓶梅》人物的具体分析，扩大和丰富了"白描"这个概念的内涵，从而使之成为中国小说美学中的一个重要范畴。现摘其要者以录之：

> 描写伯爵处，纯是白描追魂摄影之笔。如向希大说"何如？我说"，又如伸着舌头道爷，俨然纸上活跳出来，如闻其声，如见其形。
>
> 上回内云"金莲穿一件扣身衫儿"，将金莲性情形影魂魄一齐描出。此回内云"毛青布大袖衫儿"，描写武大的老婆

又活跳出来。

五低头内，妙在一别转头。七笑内，妙在一带笑，一笑着，一微笑，一面笑着低声，一低声笑，一笑着不理他，一踢着笑，一笑将起来，遂使纸上活现。

写朝散，止用十二象不牵而自走，便将朝散写得活现，是一笔胜人千万笔。

写生处只在一二语，看他写金莲狂淫，止用两手按着他肩膊，一举一坐，便使狂淫人已活现。①

以上批语，明显体现出两个理论要点：①白描作为一种最基本的表现方法，其根本目的就是传神。所谓"白描追魂摄影之笔"、"俨然纸上活跳出来，如闻其声，如见其形"，所谓"性情形影魂魄一齐描出"，就是强调塑造形神相融性格鲜明的生动形象。②白描的关键是抓住人物的本质特征，采用最少的笔墨，勾画出人物的神情风貌、性格和神韵。所谓"五低头"，所谓"一笔胜人千万笔"、"写生处只在一二语"，均指出白描以简胜繁，以少胜多的审美特点。

简与繁、少与多，绝非简单的数量差异，而是审美与非审美的差异。以一笔传神或以一二语传神，并非不求形似，而是略去与神无关之形而仅存与神相融之形。若能如此，即可融形似于神韵之中，故能一笔传神、一二语传神而收以简胜繁、以少胜多之效。沈括说："故名辈为小牛小虎，虽画毛，但约略拂拭而已。若务求详密，翻成冗长。约略拂拭，自有神观，迥然生动。"② 所谓"约略拂拭"，即用笔以简。由约略拂拭而出的毛，乃形神相融的

① 《第一奇书金瓶梅》第一、二、四、七十一、七十二回批语。
② 《梦溪笔谈》卷十七。

毛。即毛即神，形神相融，当然会迥然生动。恽格《画跋》中亦云：“画以简贵为尚。简之入微，则洗尽尘滓，独存孤迥。”所谓“尘滓”，即与神无关之形。简贵即简要。“简之入微”，即“简之入神”。此时所剩下的形，乃与神相融之形，故可“独存孤迥”，达到传神的目的。要之，白描艺术用笔以简，以少数最能象征人物思想性格的特征（包括人物的语言、形貌、动作等）来引发读者把握人物的神韵，使入物形象达到神形相融的最圆满的境界，“俨然纸上活跳出来”，因而自然是审美的描写。反之，用笔以繁，仅对人物外在特征作静止的烦琐的描写，甚至脱离人物思想性格特征加上一些无关紧要的形容刻画，也只会“虽详悉精微，但疏放全少，无飘逸处”①，呆若木鸡，全无神韵。这样的描写，自然缺少艺术的价值，而落人非审美的描写。

署名李卓吾批点的容与堂刊本《水浒传》曾以“化工”和“画工”相对举，来区分审美的描写与非审美的描写。《水浒传》第七十六回“吴加亮布四斗五方旗，宋公明布九宫八卦阵”回评云：“是一架绝精细底羊皮画灯。画工之文，非化工之文。低品，低品！”此回文字纯用铺叙写法，把九宫八卦阵的阵势描摹入微，东西南北，各路人马的将领、兵士、旗帜、铠甲一一陈述出来，而人物却全无神韵。批语喻之为“羊皮画灯”十分贴切。因为这种灯上多是画匠们的工笔细描，人物的衣褶，树木的枝叶，虽无不一笔笔如实勾勒，但往往是细则细矣，却缺少神采。可见批语所谓“画工”，其实正是指那种有形无神的非审美的描写。批语所谓“化工”则与此相反，自是上品。又第二十一回回评说：

① 《图绘宝鉴》卷三。

此回文字逼真，化工肖物。摩写宋江、阎婆惜并阎婆处，不惟能画眼前，且画心上；不惟能画心上，且并画意外。顾虎头、吴道子安得到此！

结合小说具体描写看，所谓“化工肖物”，即白描传神。“画眼前”，即以最富典型意义的语言、动作、神态写形之意。“画心上”、“并画意外”，则是以形传神，写出人物复杂的心理状态乃至人物的潜意识，从而创造神形相融性格鲜明的生动形象。谓之“化工”，则是在于突出其描写如天造地设，不露工巧之心、造作之意，而得独具韵度风神的自然之美。

形神问题还涉及形象塑造的真实性。在明清小说评点中，许多批语常常把“逼真”、“肖物”、“欲活”、“如画”等词语，与“传神”的概念混同使用。如容与堂刊本《水浒传》第三回回末总评：“描写鲁智深，千古若活，真是传神写照妙手。”第二十五回批语：“这回文字，种种逼真……今试看郓哥处，有一语不传神写照乎？”又《水浒传一百回文字优劣》：“若管营，若差拨，若董超，若薛霸，若富安，若陆谦，情状逼真，笑语欲活……至于披挂战斗，阵法兵机，都剩技耳，传神处不在此也。”《红楼梦》庚辰本第十五回批语亦云：“摹一人，一人必到纸上活现。”等等。这就表明，形象的真实性要求，同时也就是传神的要求。虚假的形象，绝不会有形神相融的传神效果；只有逼真欲活的形象，才称上是传神之上品。

传神的真实性要求，必然提出形象塑造的情理问题。这一点在我国古代小说批评中也有很突出的表现。比如容与堂刊本《水浒传》评和金圣叹《水浒传》评，在分析武松打虎一段之所以传神时，就都指出其关键在于描绘得人情人理。容与堂本评道：

人以武松打虎到底有些怯在，不如李逵勇猛也。此村学究见识，如何读得《水浒传》？不知此正施、罗二公传神处。李是为母报仇，不顾性命者；武乃出于一时，不得不如此耳。俗人何足言此！俗人何足言此！

正因为写武松"有些怯在"，才符合打虎是"出于一时，不得不如此"的情状，而后再写他虽不免有些怯，但仍能打死猛虎，这才能更显其神威。这就是既写了他的勇武，又符合情理，所以才能传神。金圣叹在评点中则进一步发挥了容与堂本的这一分析，称打虎一段"皆是写极骇人之事，却尽用极近人之笔。"所谓"近人之笔"也就是要求传神描写以入情入理之笔突出人物形象的真实性。

第三节　有与无

有无相生是我国古典美学的重要特征。小说若要创造深厚而富有诱惑力的艺术形象，利用有无相生的艺术方法，往往会收到强烈的艺术效果。这里所谓"有"，是指艺术的直接性，亦即艺术形象中的具体的有形的描写；所谓"无"，是指艺术的间接性，亦即由具体有形的直接描写所引起的想象部分，它是笔墨之外的东西，虽有若无，无形却有，故属间接性。一个成功的艺术形象，总是直接性与间接性矛盾双方的和谐统一。

在我国古代的艺术创作中，有无相生这种艺术表现特征非常突出。我国古代的书法艺术讲究空间布白之美，所谓"计白以当黑，奇趣乃出"[1]就是要求把整个书法画面上有字部分和无字部分有机地结合起来，使点画之间皆有意趣，以构成强烈的美感。我国古代的绘画也很注意发挥画面上空白之处的作用，把有画部分和无画部分结合起来，让有画部分引起观赏者的联想，使空白之处产生无形之画，由此收到无画而有画的效果，使"画中之白即画中之画，亦即画外之画"[2]，从而产生有无相生，无画处皆成妙境的生动景象。我国古代的诗歌创作则讲究要有"象外之象，景外之景"[3]，即通过具体的艺术描写，引起人的丰富联想，从而在象外构成一个想象的虚的境界，以获得"不著一字，尽得风流"[4]的审美效果。我国古代戏剧中，这种有无相生的艺术表现方法运用得更为突出。戏剧舞台上没有什么布景，室内室外、下雨下雪、骑马乘船、山水风景，全都靠演员的手势和动作来虚拟，然而它却非常逼真，甚至比有实景布置的更具有真实感。

有无相生的艺术表现方法在我国古代小说中的运用也十分普遍。唐传奇中的《任氏传》就是这方面的代表作。作者写任氏之美，全篇共有七处描写，这七处没有一处是具体描写，全是从其它人物的眼中、口中和心中的活动表现的。其中写韦崟家僮去觇视后回报一节，是作者着力描写的一处：

崟乃……使家僮之惠黠者，随以觇之。俄而奔走返命，

① 包世臣《安吴论书》。
② 华琳《南宗抉秘》。
③ 司空图《与极浦谈诗书》。
④ 司空图《二十四诗品》。

气吁汗洽。崟迎问之："有乎？"又问："容若何？"曰："奇怪也！天下未尝见之矣！"崟姻族广茂，且夙从逸游，多识美丽。乃问曰："孰若某美？"僮曰："非其伦也！"崟遍比其佳者四五人，皆曰："非其伦。"是时吴王之女有第六者，则崟之内妹，秾艳如神仙，中表素推第一。崟问曰："孰与吴家第六女美？"又曰："非其伦也。"崟抚手大骇曰："天下岂有斯人乎？"

这是一段有声有色的描写。作者对任氏之美的具体形象不置一词，全用家僮对任氏之美的反映、对比和评价作侧面的渲染烘托，从而把任氏之美写到了极点。作者所运用的就是有无相生的艺术表现方法。在明清小说中，这一艺术表现方法也有着广泛的应用。金圣叹所谓"注彼写此"、毛宗岗所谓"不于有处为，正于无处写"、张竹坡所谓"笔不到而意到"、脂砚斋所谓"暗伏淡写"等等，都是对有无相生的艺术表现方法在理论上的总结。

有无相生的理论渊源，是道家的文艺和美学思想。老庄所理想的"大音希声，大象无形"① 的艺术境界，就是建立在有无相生、以无为本的哲学思想基础上的。艺术上的"无声之乐"和"有声之乐"的关系，"无形之象"和"有形之象"的关系，实质上就是形而上的"道"和形而下的"物"的关系，也就是"无"和"有"的关系之一种表现。老庄认为，"有无相生"，而"有"是生于"无"的，"无"是处于主导地位的。《老子》第十一章中说：

三十辐共一毂，当其无，有车之用。埏埴以为器，当其无，有器之用。凿户牖以为室，当其无，有室之用。

① 《老子》第四十一章。

他以车轮、器皿、房屋作比喻，说明：没有车毂中间的空隙，就没有车轮的作用；没有陶土器皿中间的空处；就没有器皿的作用；没有房屋中央的空间，就没有房屋的作用。老子看到了“无”和“有”之间的辩证关系，但是他过分强调了“无”的作用。实际上，从老子所举的三个例子中，我们可以看到的恰恰是“无”依赖于“有”。没有车轮的辐和毂，怎么能构成车毂中间的空隙呢？没有陶土器皿，也就不会有它中间盛物的空处；没有房屋四周的墙和门窗，显然也就不存在房屋中央的空间。艺术上也是如此，“无”的境界，是要依赖于一定的“有”才能产生的。“有”的直接性可以引导读者思考间接性，“无”的间接性也要限制自己，从属于一定的直接性。二者互为依存，相互制约。“有”的特点在于引导“无”，“无”的特点在于不脱离“有”。汉代的《淮南子》对老庄重“无”轻“有”的倾向有所克服。《淮南子·说山训》指出：“鼻之所以息，耳之所以听，终以其无用者为用矣。物莫不因其所有，用其所无，以为不信，视籁与竽。”所谓“因其所有，用其所无”，既强调了“无”的重要作用，又不否定“无”对“有”的依赖性，这就把有与无的关系说得更加辩证了。

明代小说批评家金圣叹，对有与无的关系有着深刻的理解，并把这一理论广泛运用于文学批评之中。如《唱经堂杜诗解》批《戏题王宰画山水图歌》即云：“原来王宰此图，满幅纯画大水，却于中间连水亦不复画，只用烘染法，留取一片空白绢素……此图本题，须知明明标出在前是《昆仑方壶》，若入俗手，岂不于大海中央画作无数丹崖碧嶂、瑶花琪草、白鹤青鸾、吹笙行乐？今王宰偏不尔，偏只于大水当中留得一片云气……看他不着笔墨处，便将太史公一篇《封禅书》无数妙句妙字，一一渲染尽情，更无毫

发遗憾。”可见，他对绘画艺术中空白的妙用是充分肯定的。在《羌村三首》批语中，金圣叹亦指出：“先生妙笔，全在无字处如此。”在《读第六才子书〈西厢记〉法》中，金圣叹又指出：“《西厢记》是一‘无’字。”都表明他十分赞赏有无相生的艺术表现方法。

不过，金圣叹的最大功绩，还在于他第一个把关于“有”与“无”的美学观点，由其它艺术门类引入小说领域，并作了明确的解释。《第五才子书施耐庵水浒传序一》指出：

> 夫文章至于心手皆不至，则是其纸上无字、无句、无局、无思者也，而独能令千万世下人之读吾文者，其心头眼底乃窅窅有思，乃摇摇有局，乃铿铿有句。

这就表明，小说之妙在于留下空白，即“无字、无句、无局、无思者也”，以便让读者借助于“吾文”即“有”去发挥想象、联想，从而领会到空白处即“无”的言外之意。他还就“有”、“无”关系作了进一步的阐发。第三十回夹批指出：“将有字衬出无字处。”第三十一回夹批亦指出：

> 作传妙处，全妙于写一边不写一边，却将不写一边宛然在写一边时现出，其妙不可以一端尽也。

所谓“写”就是指“有”的直接性，“不写”则指“无”的间接性。“将不写一边宛然在写一边时现出”，就是指出“无”依赖于“有”而“有”引导出“无”的辩证关系。根据这一辩证关系，金圣叹把有无相生的艺术表现方法概括为“注彼写此”。《读第六才子书〈西厢记〉法》指出：

> 文章最妙，是目注彼处，手写此处；若有时必欲目注此处，则必手写彼处。

注彼写此，就是以“有”去引导“无”，揭示“无”，以便读者领略笔墨之外的含义。

结合我国小说创作与评点，金圣叹提出的“注彼写此”的艺术表现方法，大致可分为以有显无和不写而写这两种类型。

以有显无，是借对表现对象的某些实有描写来显示其虚无的部分，如情绪、心理、神态、个性等等。《水浒传》等十四回吴用说三阮撞筹一节，书中写道：“阮小五听了道，‘罢！罢！’叫道：‘七哥，我和你说什么来！’”金圣叹于此批曰：

> “罢罢”只二字，忽插入“叫道”二字作叙事，然后又说出九个字来，却无一字是实，而能令读者心前眼前，若有无数事情，无数说话。灵心妙舌，一至于此！

阮小五的这两句话，作者并未实写他何以叫出“罢！罢！”，更未交待他与阮小七说过什么。但有此二句，有心读者自然明白，这样描写，实则是以间接方式写出阮氏兄弟日常谈论时的胸襟抱负，以及谋及出路时的顾盼踌躇之情；抑或吴用来到后，兄弟三人曾对其来意有过一番揣测，故闻吴用之说词，便立即作出如此兴奋、决断的反应。故曰：“能令读者心前眼前，若有无数事情，无数说话。”其日常心态和谈话氛围难于在叙述中以三言两语交待清楚，所以反不如采用以有显无的方式，让读者去体味更为巧妙。写神态、个性的例子，可见于《水浒传》第三十七回。此回写李逵

第一次见到宋江，骗了宋江的银子去赌，打算赢钱后请宋江吃酒，不料竟输个精光，气恼之下抢去众赌徒的银两，闹了赌房。接着，宋江请戴宗和李逵上琵琶亭吃酒，李逵道："酒把大碗来筛，不耐烦小盏价吃。"金圣叹于此批道："李逵传妙处，都在无字句处，要细玩。"金圣叹认为，李逵本来想请宋江吃酒，没有请成，结果反扰宋江请他吃酒，这在常人可能会格外殷勤周致，可李逵不然，却反倒像主人一样，第一个开口提出"酒把大碗来筛"。这里，作者虽未对其神态、个性作一字交待，可谓"无字句处"。但借"酒把大碗来筛，不耐烦小盏价吃"一语的具体描写，读者不难想见其慷慨朴至的神态，粗鲁率真的个性。

张竹坡和脂砚斋对以有显无的描写方法，也有精辟的总结。如《第一奇书金瓶梅》第一回批语指出："写西门对子虚，却句句是瓶儿。写子虚来入会，却又处处是瓶儿。西门心照那边，瓶儿心照这边，已将两人十分异样亲密处，写得花团锦簇，好看杀人，真有笔不到而意到之妙。"透过人物关系来写人物心态，就是以有显无的写法。所谓"笔不到而意到之妙"，也就是金圣叹所说的"妙处都在无字句处"的意思。又如《红楼梦》第二十五回中，写宝玉被烫后黛玉去看他，宝玉正在照镜看脸上烫伤，见黛玉来了，连忙把脸遮着，摇手叫她出去。宝玉知道黛玉癖性爱清洁，黛玉也知道宝玉心中是怕她嫌脏，便强搬着脖子瞧了一瞧。脂评认为，这段描写的好处不在表面，要用心才看得出，故批曰："如此等暗伏淡写处亦不少，观者实看不出。"这段文字的要义，在写宝黛二人感情的真挚和深切，互相关心，彼此能体会对方的心理。作者下笔很"淡"，笔墨简练，而"暗伏"的内容却很多，容量很大。所谓暗伏淡写，即以有显无，以简洁的描写，加强其暗示性、启示性，以激发读者对人物心理作丰富的想象和深入的涵咏。

注彼写此的另一种类型是不写而写。不写而写，就是意在表现对象却不正面描写表现对象，而是描写与对象相关连的事物以烘托之，从而获得“不著一字，尽得风流”的艺术效果。如《水浒传》第十二回写杨志、索超比武就是采用此法。在该回回前总批中，金圣叹指出：“于两汉未曾交手之前，先写梁中书着杨志好生披挂，又借自己好马与他骑了。于是李成亦便叫索超去加倍分付，亦将自己披挂战马全副借与。当是时，两人殊未尝动一步、出一色，而读者心头眼底已自异样惊魂动魄，闪心摇胆。却又放下两人，复写梁中书走出月台，特特增出一把银葫芦顶茶褐罗三檐凉伞，重放炮，重发擂，重是金鼓起，重是红旗、白旗、青旗招动，然后托出两员好汉来。读者至此，其心头眼底，胡得不又为之惊魂动魄，闪心摇胆？然而两人固殊未尝交手也。至于正文，只用一句战到五十余合不分胜负，就此一句，半路按住。却重复写梁中书看呆，众军官喝彩，满教场军士们没一个不说，李成、闻达不住声叫好斗，使读者口中自说满教场人，而眼光自落在两个好汉、两匹战马、两般兵器上。不惟书里梁中书呆了，连书外的人也呆了，于是鸣金收军而后，重复正写一句两个各要争功，那肯回马。如此行文，真是画火画潮，天生绝笔。”金圣叹把这段文字誉为“画火画潮，天生绝笔”，是极有道理的。因为，“画火画潮”，形虽简而意难足，常常易于写形而难以得意，所以写形不如写意，不如以与火与潮相关的事物来衬托火势潮势。这样，虽不正面描绘火势潮势，面火势潮势反倒描绘得意趣十足。这便是不写而写。杨志、索超比武争功，也是如此。正面描写容易呆板，反倒不能表现比武争功的气势。所以，作者便在比武之前的助威和比武之时的叫好上下功夫。这样，“正文”、“正写”虽只有“战到五十余合不分胜负”与“鸣金收军而后两个各要争功，那肯回马”两句，

但“惊魂动魄，闪心摇胆”的紧张气氛，金戈铁马久久鏖战的动人景象，以及比武者的超凡本领和英雄气概，却充分而完美地表现出来，从而，获得“不著一字，尽得风流”的艺术效果。金圣叹于该回夹批进而指出：“不写索、杨，而写梁中书，正深于写索超、杨志。”可说是对这种不写而写的艺术表现方法的极好的概括。

毛宗岗把不写而写的艺术表现方法，概括为“不于有处为，正于无处写”，亦深刻揭示出有无相生的辩证关系。《三国演义》第三十七回写刘备三顾茅庐，其主要目的在刻画诸葛亮，但诸葛亮却并未出场。毛宗岗评道：

> 此篇极写孔明，而篇中却无孔明。盖善写妙人者，不于有处为，正于无处写。写其人如闲云野鹤之不可定，而其人始远；写其人如威凤祥麟之不易睹，而其人始尊。且孔明虽未得一遇，而见孔明之居，则极其幽秀；见孔明之童，则极其古淡；见孔明之友，则极其高超；见孔明之弟，则极其旷逸；见孔明之丈人，则极其清韵；见孔明之题咏，则极其俊妙：不待接席言欢，而孔明之为孔明，于此领略过半矣。

写诸葛亮却不让诸葛亮出场，而是通过描写诸葛亮住处的环境，诸葛亮的童子、友人、弟弟、岳父，从侧面烘托，从而使“孔明之为孔明，于此领略过半”，这种“于无处写”的表现方法，正是有无相生辩证关系的生动体现。

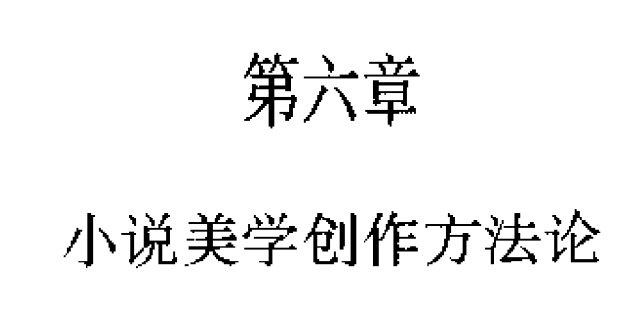
注彼写此，无论是以有显无，还是不写而写，都离不开欣赏者的想象、联想。金圣叹对此有深刻理解。《读第五才子书法》指出：“吾最恨人家子弟，凡遇读书，都不理会文字，只记得若干事迹，便算读过一部书了。”第十六回总评指出：“读书随书读，定非

读书人。”第二十二回批语指出：“读书固必以神理为主，若曹听曹说，无谓也。”这些议论，都无非强调读者在欣赏过程中参与再创造的能动作用。金圣叹本人就是这样做的。他评点小说，首先是把自己作为一个读者。批语中从“无字句处”读出的许多体会和理解，其实都是他参与再创造，进行再建性想象的结果。所以对于注彼写此的描写，他特别强调：“学道必须闻一知十，看书却须闻一知二。”① 所谓“闻一知二”，就是要求欣赏者凭借想象联想去体味小说描写笔墨之外的东西，从而获得有无相生的效应。如上引第十二回总批指出：“读者口中自说满教场人，而眼光自落在两个好汉、两匹战马、两般兵器上。”这个“口中自说”到“眼光自落”的过程，正是“闻一知二”的过程，亦即读者凭想象联想参与再创造的过程。

本世纪六十年代末与七十年代初，由德国美学家尧斯与依塞尔首创的“接受美学”，将作品的创作、传达与接受看作是一个连续的过程，特别把接受者（读者）置于重要的地位。他们把文学艺术视为一种特殊信息，指出艺术作品中蕴含的信息惟有被具体的读者接受之后，才能呈现出具体的意义；这种信息具有潜在性和启示性，它的信息量是在引起读者一连串的情感反应、引起他无限的审美遐想的过程中涌现出来的。这就是说，艺术信息是一个变量，而不是一个常量或定量。这些信息在阅读过程中涌现出多少，一方面取决于作品的艺术性本身，另一方面显然也取决于每个读者审美感受的深度。因此，文学的欣赏，绝非单纯的接受过程，而是一个读者与作家共同创造的过程。这就启示我们，文学的创作与欣赏，都应充分考虑到艺术作品传达信息的特殊

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第三十一回批语。

性，考虑到读者审美感受所具有的积极能动的反馈作用。一般作品的创作与欣赏是如此，以艺术的间接性为特色的艺术描写与阅读，自然就更需要如此，自然更需要调动和发挥读者参与再创造的想象力。从上述金圣叹的有关论述看，他结合阅读欣赏和有无相生问题提出的某些观点，虽然还无法达到今人的理论高度，但事实上已带有“接受美学”的色彩，这也就足以证明其观点的美学价值了。



第六章

小说美学创作方法论

第一节　写实派理论

文学的创作方法是作家艺术地认识现实和反映现实的基本原则，它是客观地存在于文学创作的实践之中的。一个作家不管他是自觉还是不自觉，总是遵循一定的原则来创作的。世界各国的文学尽管千姿百态，绚丽多彩，然而从创作的方法看，正如高尔基所说："在文学上，主要的潮流或流派共有两个：这就是浪漫主义和现实主义。"[①] 中国古代的小说创作，也有大致相同的两个主要流派。一种偏重于按照现实的本来样式直接反映生活，亦即中国式的现实主义；一种则偏重于以幻奇怪异的形式来曲折地反映生活，寄托理想，亦即中国式的浪漫主义。对于前一种小说的创作方法进行总结的小说理论，我们不妨称之为"写实派"，后者则不妨称之为"幻奇派"。

关于这两种创作方法，梁启超在《论小说与群治之关系》中，曾作过精辟的概括。他指出："凡人之性，常非能以现境界而自满

① 高尔基《我怎样学习写作》。

足者也。而此蠢蠢躯壳，其所能触能受之境界，又顽狭短局而至有限也。故常欲于其直接以触以受之外，而间接有所触有所受，所谓身外之身，世界外之世界也……小说者，常导人游于他境界，而变换其常触常受之空气者也。此其一。人之恒情，于其所怀抱之想象，所经阅之境界，往往有行之不知，习矣不察者；无论为哀为乐，为怨为怒，为恋为骇，为忧为惭，常若知其然而不知其所以然。欲摹写其状，而心不能自喻，口不能自宣，笔不能自传。有人焉，和盘托出，彻底而发露之，则拍案叫绝曰：'善哉善哉，如是如是'……此其二。此二者实文章之真谛，笔舌之能事。"这里梁启超从文艺心理学的角度出发，通过对读者心理和作品功能的双向考察，探究小说的本质与特点，揭示了两种创作方法的根本：或拓人眼界，开理想之境；或传达体验，品人生滋味。由此，他进而指出：

> 由前之说，则理想派小说尚焉；由后之说，则写实派小说尚焉。小说种目虽多，未有能出此两派范围外者也。

这两类分法，很接近高尔基所谓"主要的潮流或流派共有两个：这就是浪漫主义和现实主义"的提法，不仅抓住了问题的实质，而且也符合我国小说创作的实际。在我国小说美学史上，这样明确且相当透辟地论及这一根本性的创作倾向、创作方法问题的，似以梁启超为第一人。

写实派理论，早在《易经》所体现的模拟客观物象的思想中，就已经有了萌芽。《易经》后来成为儒家的哲学经典。以孔子为代表的儒家思想的发展，对写实派理论的产生，有着极其重要的作用。孔子主张对现实采取积极人世的态度，强调要敢于面对社

会人生，具体地去干预它和改造它，因而十分重视文艺作品对于进行思想品德修养和参与政治外交活动的作用。这种现实的功利的观点，也必然要求文艺必须真实地反映现实的本来面目，同时对浪漫主义文艺采取排斥和否定态度。孔子不语怪、力、乱、神，也根本不相信神话、传说，就是这一倾向的突出表现。他对许多神话、传说作了完全现实化的解释。如《韩非子·外储说左下》载：

> 鲁哀公问于孔子曰："吾闻夔一足，信乎？"曰："夔，人也。何故一足？彼其无他异，而独通于声。尧曰：'夔有一，足'。非一足也。"

这样，原来神话中一只脚的夔，经过孔子的解释，竟变成非常现实的尧的乐官，而不是一只脚的怪物了。据《大戴礼记·五帝德》及《太平御览》卷七十九引《尸子》，孔子对黄帝这个神话人物的传说，也作过类似的解释。当子贡问他说：传说黄帝有四张脸，是这样的吗？孔子却回答他说："黄帝取合己者四人，使治四方，不谋而亲，不约而成，大有成功，此之谓四面也。"有四张脸的黄帝，经孔子一解释，成了黄帝派四个人去治四方了。这种将神话历史化的做法，表明孔子文艺思想的基本特征，是注重现实，鄙弃幻想，因而必然引导小说和小说美学沿着写实方向不断发展。

班固提出的史学著作的"实录"原则，对写实派理论的形成，也有着巨大而深刻的影响。"实录"原则，是班固总结司马迁《史记》写作特点时提出来的。他在《汉书·司马迁传赞》中说：

> 刘向、扬雄博极群书，皆称迁有良史之才，服其善序事

> 理，辨而不华，质而不俚，其文直，其事核，不虚美，不隐恶，故谓之实录。

班固所谓“实录”，包括内容和形式两个方面的要求。实录在内容方面的要求是“不虚美，不隐恶”，也就是既不粉饰现实，也不美化丑恶，而是如实地揭露和批判现实的黑暗、政治的腐败，如实地反映人民群众的疾苦，对于人物塑造而言，则是要做到美丑兼而有之，善恶优劣融于一体，真实地写出人物思想性格的丰富性和复杂性。实录在形式方面的要求是“善序事理，辨而不华，质而不俚”，也就是要做到文字畅通，语言准确，文辞质朴无华，反对迂诞浅薄、文不雅训的夸张失实的描写。总之，实录的基本精神是在于真，即真实地重现历史，反映历史的真实面貌。这一基本精神，和现实主义文学创作的主要精神应当说是相通的。所不同的是，史学实录要求的是事实上的真实，而文学写实则是要求艺术的真实。但是，由于小说本是史乘分流的结果，和历史有着难解难分的血缘关系，所以史学的实录精神也一直影响着小说和小说美学的成长发育。这种影响虽然在很长一段历史时期内限制了小说的虚构创造，有着消极的一面，但其要求真实地重现历史的积极的一面，也同样不可忽视。随着文学虚构意识的增强，明清两代不少小说家、批评家在主张实录写真的同时，又肯定艺术的虚构，事实上已对“实录”作了符合文学创作本身规律的理解。他们吸取史学著作重现历史真实面貌的实录精神，按照文学的特点和规律加以改造，最终使之融入写实派的理论之中。

伟大的现实主义作家曹雪芹对实录精神的吸收和理解，正是如此。曹雪芹在《红楼梦》第一回中就明确宣布他所遵循的创作原则是“实录”。他指出：《红楼梦》“大旨不过谈情，亦只实录其

事”，“其间离合悲欢，兴衰际遇，俱是按迹循踪，不敢稍加穿凿，至失其真。”但是，曹雪芹这里所谓的“实录”，显然和史学上的“实录”是不同的，是有原则区别的。他所说的“真”也显然不是真人真事的真，而是源于生活而又高于生活的艺术的真实，是遵循客观现实的规律性和必然性“按迹循踪”的生活的本质真实。甲辰本《红楼梦》卷首梦觉主人序就曾指出：“今夫《红楼梦》之书，立意以贾氏为主，甄姓为宾，明以真少而假多也。假多即幻，幻即是梦。书之奚究其真假，惟取乎事之近理，词无妄诞，说梦岂无荒诞，乃幻中有情，情中有幻是也。”这就表明，曹雪芹的创作思想虽然受到“实录”精神的深刻影响，但却摆脱了史学信实原则的束缚，从而使之提升到现实主义写实理论的高度。

当然，从《史记》到《红楼梦》、从信实到真实、从实录到写实，其间创作思想的发展，也并不是一蹴而就的，而是经历了一个从历史实录中逐渐分化，并按照文学特点和规律加以改造的过程。一般说来，唐宋以前，对史学的信实与艺术的真实之间的区别还缺乏认识，葛洪“裨史之阙”[①]、萧绮“纪其实美”[②] 的主张，都意在以史学的信实标准来要求小说创作。唐宋以来，沈既济提出“著文章之美，传要妙之情”[③]，虽已萌发虚构创意的意识和以艺术真实反映生活真实的追求，但却未能以理论表述方式明确提出，故而仍缺乏理论上的自觉。到了明代，随着通俗小说的繁荣和虚构意识的加强，金圣叹提出“《史记》是以文运事，《水浒》是因文生事”的观点，才真正弄清史学的信实与艺术的真实之间的区别，从而为实录精神提升为现实主义写实理论奠定了美学的

① 《西京杂记跋》。
② 《拾遗记序》。
③ 《任氏传》尾语。

基础。《金瓶梅》的出现，开创了“人情—写实”小说的新纪元。从《金瓶梅》到《红楼梦》是中国小说基本摆脱史学束缚，走上自己的道路并最后成熟的时期，也是“人情—写实”小说成熟的繁荣时期。只有发展到这一时期，作为创作方法的写实派理论，也才经过无数理论家的总结而成为成熟的理论。

写实派理论，作为中国式的现实主义小说理论，主要有三个明显的特征，这就是强调小说反映生活的模拟性、逼真性和客观性。

模拟性，就是按照生活本来的样子摹写生活。汉应劭《风俗通义序》曾引述《韩非子》中的一个故事，故事说：

> 昔客有为齐王画者，王问画孰最难孰最易。曰：犬马最难，鬼魅最易。犬马旦暮在人之前，不类不可，类之故难。鬼魅无形，无形者不见，不见故易。

徐复观先生在《中国艺术精神》中指出：这个有名的故事，“是说明在战国时代的艺术活动，已脱离由彝器花纹所表现的抽象的、神秘的艺术，转向追求现世的、写实的艺术。这是我们的理智已经取得了主导地位，人们顺着自己的理智去看自然，能就自然原有之姿加以承认；而把过去认为自然后面藏有许多精灵古怪的带有恐怖的情绪，完全扬弃了的结果。”① 这一分析，与孔子不语怪力乱神以及将神话历史化所体现的写实倾向完全吻合。应劭再次引用这一故事来赞扬《风俗通义》的描写，亦说明汉代小说同样推崇实录写实的风尚。故事提出“犬马旦暮在人之前，不类

---

① 徐复观《中国艺术精神》第三章第十二节。

不可，类之故难”，突出了写实方法的模拟性。所谓“类之”，即充分表明写实派理论从一开始就强调按照生活本来的样式摹写“旦暮在人之前”的现实生活。

世情小说在明中叶出现后，小说批评家对写实方法的模拟性作了更为具体、充分的论述。首先，睡乡居士《二刻拍案惊奇序》探讨了模拟的对象问题。序云：

> 今小说之行世者，无虑百种，然而失真之病，起于好奇。知奇之为奇，而不知无奇之所以为奇。舍目前可纪之事，而驰骛于不论不议之乡。如画家之不图犬马，而图鬼魅者，曰：吾以骇听而止耳。

序文批评那种“舍目前可纪之事，而驰骛于不论不议之乡”的写法，认为这样的作品，势必“如画家之不图犬马，而图鬼魅者”那样，出于好奇而导致“失真之病”。这就从理论上阐明了模拟生活与表现对象的密切关系，指出只有描写耳目经见之事，才有利于按照生活本来的样式去真实地摹写生活。与此相呼应，其他论者也积极主张“极摹人情世态之歧，备写悲欢离合之致”①，主张“寄意于时俗”②，描写“耳目之内，日用起居”③，纷纷把小说的审美对象引人习见习闻的日常生活。其次，对于写实方法而言，除了注重摹写对象之外，模拟生活的艺术方式也是不可忽略的重要问题。对此，谢肇淛提出了“穷极境象”，“不徒肖其貌，且并其神传之”的理论主张。其《金瓶梅跋》云：

① 笑花主人《今古奇观序》。
② 欣欣子《金瓶梅词话序》。
③ 凌濛初《初刻拍案惊奇序》。

《金瓶梅》一书……采摭日逐行事，汇以成编，而托之西门庆也……其中朝野之政务，官私之晋接，闺闼之媟语，市里之猥谈，与夫势交利合之态，心输背笑之局，桑中濮上之期，尊罍枕席之语，驵狯之机械意智，粉黛之自媚争妍，狎客之从臾逢迎，奴佁之稽唇淬语，穷极境象，駥意快心。譬之范公抟泥，妍媸老少，人鬼万殊，不徒肖其貌，且并其神传之。信稗官之上乘，炉锤之妙手也。

这段论述，对《金瓶梅》以平凡琐屑的日常市井生活为表现对象，对之进行如实描绘的写实方法，作了形象生动的概括和肯定。论述以“范公抟泥”为喻，阐明写实方法的模拟性，从而提出“穷极境象”的主张。这就从理论上明确指出了写实方法的艺术表现方式，乃是按照生身本身的样式模拟生活，只有按照生活本身的自然之姿以形传神，创造形神兼备的艺术形象，才能获得逼真摹写现实生活的艺术效果。

逼真性，是写实派理论强调的小说反映生活的第二个特征。中国小说美学常以“逼真”作为衡量小说真实性的最高标准。所谓“逼真”，即指外在形态的真，亦指内在本质的真，是形象与本质、具体与抽象的统一。逼真性与真实性，在本质上是一致的，但逼真性的要求更符合文学以形象反映生活的特征，更符合文学创作形象思维的艺术规律，也更符合写实小说摹写生活逼似于生活的审美风貌。与幻奇方法相比，所谓逼真性，实际上就是写实的模拟性与文学的真实性的统一。换言之，如果说真实性是对文学的一般要求，那么逼真性则可以说是对写实派小说在真实性方面的特殊要求。

恩格斯在《致玛·哈克奈斯》的信中指出："现实主义的意思是，除了细节的真实以外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。"作为对写实小说真实性的特殊要求，中国写实派理论所要求的逼真性，也同样强调细节的真实与人物塑造的典型化问题。

关于细节的真实，刘廷玑《在园杂志》评价《金瓶梅》时指出："若深切人情世务，无如《金瓶梅》，真称奇书……其中家常日用，应酬世务，奸诈贪狡，诸恶皆作，果报昭然，而文心细如牛毛茧丝。"他把"深切人情世务"，与"文心细如牛毛茧丝"的细节描写联系在一起，准确揭示了运用细节描写对于如实摹写生活的重要性。应当说，这一概括是完全合乎中国小说艺术的实际的。传统的历史演义、英雄传奇，结构宏伟，气吞山河，高度概括社会生活，能于尺幅之间，舒展百年历史风云，引领读者饱览英雄人物，追寻历史进程的轨迹。适应这一需要，作品往往偏重于轮廓鲜明、线条粗犷的故事叙述，注重情节的波澜起伏和矛盾冲突的尖锐激烈，因而常常忽略细节的描写和运用。与此相反，"人情—写实"小说则结构精巧，注重运用细针密缕的艺术描写，逼真地反映现实生活，使读者看到繁纷复杂的现实世界。适应这一需要，所以作品往往摒弃情节的曲折离奇和冲突的突变起落，而特别注重细节的真实、丰富和细致，从服饰、饮食到居屋环境，以及动作、神态到心理活动，总是努力选择有代表性的细节来表现，用以加强人物故事的真实性，使之符合生活的正常逻辑，给人以似曾相识的亲切感。这就足以表明，离开了细节的真实、丰富和细致，便必然失去如实摹写生活的亲切感和逼真性。因此，从这一意义上说，细即实，亦即真；有了真实、丰富的细节，才会带来逼真于生活的审美描绘。故张竹坡明确指出：

> 盖其书之细如牛毛，乃千万根共具一体，血脉贯通，藏针伏线，千里相牵，少有所见。①

> 读之，似有一人亲曾执笔在清河县前西门家，大大小小，前前后后，碟儿碗儿，一一记之，似真有其事，不敢谓为操笔伸纸做出来的。吾故曰：得天道也。②

罗浮居士《蜃楼志序》也指出：

> 其事为家人父子日用饮食往来酬酢之细故，是以谓之小，其辞为一方一隅男女琐碎之闲谈，是以谓之说。然则，最浅易，最明白者，乃小说正宗也。

显而易见，这些论述虽然角度各异，而其共同之处却不言而喻，那就是都强调了细节的真实、丰富和细致，乃是逼真摹写现实生活的重要手段和显著特征。

除了细节的真实以外，逼真摹写现实，还必须采用典型化的艺术手段，才能以形象的方式，揭示现实生活的本质。在这一方面，古代小说理论较少正面的论述，但在某些关于作品的具体分析的评语之中，仍然蕴藏着典型化思想的内涵。如金圣叹《第五才子书施耐庵水浒传》第五十一回描写高俅叔伯兄弟高廉倚仗高俅权势无所不为，而高廉妻舅殷天锡又倚仗高廉权势无所不为，金圣叹为此写了两段批语指出：

① 《竹坡闲话》。
② 《金瓶梅读法》六十三。

夫一高俅乃有百高廉，而一高廉各有百殷直阁，然则少亦不下千殷直阁矣。是千殷直阁也者，每一人又各自养其狐群狗党二三百人，然则普天之下，其又复有宁宇乎哉！

高俅无所不为犹可限也，高俅之伯叔兄弟无所不为胡可限也；高俅之伯叔兄弟无所不为犹可限也，高俅之伯叔兄弟又有亲戚又复无所不为胡可限也；高俅之伯叔兄弟又当各有其狐狗奔走之徒又当各各无所不为胡可限也。嗟夫，天下者朝廷之天下也，百姓者朝廷之赤子也，今也纵不可限之虎狼，张不可限之馋吻，夺不可限之儿肉，填不可限之溪壑，而欲民之不畔国之不亡，胡可得也。

这两段批语说明，高俅不是一个孤立的个人，而是一种社会集团和势力的代表；高俅、高廉及殷天锡对百姓的压迫和剥削，也不是孤立的个别现象，而是封建社会一种普遍性的社会现象。无数“不可限之虎狼”的罪行，“普天之下”的社会黑暗，是无法一一尽书的。然而，如将这些黑暗势力和社会现象典型化，便可通过一高俅、一高廉、一殷天锡，而写出百千万高俅、高廉、殷天锡及其走狗，写出整个封建的社会关系网及其罪恶，从而收到逼真摹写现实，深刻揭示生活本质的审美效果。

金圣叹在这里所体现的典型化思想，在张竹坡对《金瓶梅》的分析中，得到进一步的发挥。《金瓶梅》描绘社会生活的突出特点，就是通过写一个家庭来真实地反映整个社会的面貌。张竹坡将这一特征概括为“因一人写及全县”。《金瓶梅读法》八十四指出：

《金瓶梅》因西门庆一分人家，写好几分人家，如武大一

家，花子虚一家，乔大户一家，陈洪一家，吴大舅一家，张大户一家，王招宣一家，应伯爵一家，周守备一家，何千户一家，夏提刑一家，他如翟云峰在东京不算，伙计家以及女眷不往来者不算，凡这几家，大约清河县官员大户，屈指已遍，而因一人写及一县。吁，一元恶大憝矣，且无论此回有几家，全倾其手，深遭荼毒也，可恨可恨！

这就表明，《金瓶梅》塑造西门庆，并没有把他孤立起来，而是把他和他的家庭放置到复杂的社会联系中来加以描绘，这就既写出了典型环境中的典型性格，同时也通过西门庆及其所处环境逼真地再现了明代后期的社会面貌。此外，第四十七回批语，亦云："写陈三、翁八之恶，衬起苗青；写苗青之恶，又衬起西门庆也。然则写王六儿、夏提刑等，无非衬西门庆也。西门庆之恶，十分满足，则蔡太师之恶，不言而喻矣。"又第四十八回批语云："西门庆之恶，纯是太师之恶也。夫太师之下，何止百千万西门也，而一西门之恶已如此，其一太师之恶为何如也。"这些批语，都深刻揭示了有关西门庆及其所处环境描写的高度的典型意义。恰如鲁迅先生所称道："著此一家，即骂尽诸色。"[①]张竹坡所谓"因一人写及全县"，亦准确概括了写实小说运用典型化手段，逼真摹写社会生活的显著特征。

写实派理论的第三个特征，是强调小说反映生活的客观性。客观性原则，就是要求作家通过具体而逼真的描写，比较客观地把现实生活展现在读者面前，同时将作家的观点和倾向通过这种客观的描写流露出来。

---

① 《中国小说史略》。

作家的观点和倾向通过对现实的真实描写而自然地流露出来，这是我国古代现实主义文学的一个重要特点，也是受史学著作中“春秋笔法”影响的结果。孔子修《春秋》，讲究微言大义，所谓一字褒贬，甚于诛伐，就是指在客观的叙述中寓主观褒贬之意。刘勰在《文心雕龙·史传》中说：“夫子闵王道之缺……因鲁史以修《春秋》，举得失以表黜陟，徵存亡以标劝戒；褒见一字，贵逾轩冕；贬在片言，诛深斧钺。”即此之谓也。这种春秋笔法，后来在文学创作中，就被称为“皮里阳秋”，并成为一种传统。金圣叹在评《水浒传》过程中，就曾多次指出《水浒传》的这种“皮里阳秋”的创作特点。如第二十一回写宋清陪宋江去避难，宋太公送别，“洒泪不住，又吩咐道：‘你两个前程万里，休得烦恼。’”此处，金圣叹就批道：“无人处却写太公洒泪，有人处便写宋江大哭。冷眼看破，冷笔写成，普天下读书人，慎勿谓《水浒》无皮里阳秋也。”这里，所谓“冷眼”，即指作家要有客观的态度；所谓“冷笔”，即指作家的客观描写。小说描写要使读者从“冷眼”、“冷笔”中体会到作家的爱憎褒贬，也就是所谓的“皮里阳秋”，亦即写实方法的客观性。

在有关《儒林外史》、《红楼梦》的批评中，不少批语也多次涉及客观性原则。如卧闲草堂本《儒林外史》第四回批语即云：“才说不占人寸丝半粟便宜，家中已关了人一口猪，令阅者不繁言而已解。使拙笔为之，必且曰：看官听说，原来严贡生为人是何等样。文字便索然无味矣。”又云：“张静斋劝堆牛肉一段，偏偏说出刘老先生一则故事。席间宾主三人，侃侃而谈，毫无愧怍。阅者不问，而知此三人为极不通品。此是作者绘风绘水手段。所谓直书其事，不加断语，其是非自见也。”又《红楼梦》庚辰本第四十九回批语亦云：“妙在此书从不肯自下评注，云此人系何等人，只借

书中人闲评一二语，故不得有未密之缝被看书者指出，真狡猾之笔耳。”等等。批中所谓“令阅者不繁言而已解”、所谓“直书其事，不加断语，其是非自见”，所谓“不肯自下评注”云云，都明确反对作者在作品中直接露面评论或显示出自己的态度，而主张在客观、冷静的描写中自然地流露出作者的观点和倾向。足见，客观性原则作为写实方法的一个基本特征和我国优秀现实主义小说的艺术传统，已得到写实派理论的充分肯定。

第二节　幻奇派理论

中国古代小说的创作，从神话传说，到志怪、传奇，再到明清魔幻鬼狐作品，始终闪耀着浪漫主义的光彩，并与现实主义双璧联辉。与此同时，在小说理论领域，“幻奇派”理论，与“写实派”理论，也是仰齐足而并驰，从而成为古典小说美学的两大主潮。

我国古代“幻奇派”小说理论萌于汉魏。先秦时期，由于以儒、墨、法诸家为主体的思想文化结构中，“不语怪力乱神”的思想占据了统治地位，神话传说一直受到排斥。到了汉代，尽管作为小说萌芽形式的浪漫主义神话传说仍然继续遭到排斥，但其流传蔓延，毕竟无法阻止。在以“残丛小语，近取譬论”①和“街谈巷语，道听途说者之所造”② 的形式出现的广义的“小说”之中，同样地包含着浪漫主义的神话传说的内容。对此，史学家们也不

① 桓谭《新论》。
② 《汉书·艺文志》。

得不给予正视。《汉书·艺文志》，在诸子之外，另收小说十五家，在所列十五家之下，班固均作了小注，这些小注应该说是我们今天所看到的最早的小说评论。其中，《黄帝说》四十篇之小注曰："迂诞依托"。所谓"迂诞"，尽管带有某种贬抑之义，但毕竟揭示了"幻奇派"小说区别于其它小说的虚构、夸张、诞幻的特色。至于"依托"，则说明即使是以幻奇迂诞为特色的小说，也同样应具有思想寄托。

东汉末到魏晋南北朝，我国文学史上开始了一个"文的自觉"的新时期。在这种形势下，作为迅速发展的文学的一翼，志怪小说较多地出现了。于是，针对正统社会视神话和志怪为"迂诞"、"诡异"，"谲怪"的观点，一些论者开始从"信实"角度为它们争取地位。郭璞《注山海经叙》即指出，宇宙寥廓，无限广阔丰饶而富于变化，而作为神话志怪材料的"游魂灵怪"现象，就正是这纷纭万象千变万化的世界的产物，因而也是完全真实的，是可信的。然而，世界无限，而人的经历、认识却有限。"人之所知，莫若其所不知"，便势必出现"玩所习见，而奇所希闻"的倾向。因而，只有克服认识上的这种片面性和局限性，才能对《山海经》这类作品中的"闳诞迂夸"材料与"奇怪俶傥之言"，不以之为怪并视之为信实。这就为肯定神话传说的浪漫主义开辟了道路。东晋干宝《搜神记序》亦从传闻难以绝对真实和统一的角度，说明不应对志怪的真实性过于苛求。他指出："虽考先志于载籍，收遗逸于当时，盖非一耳一目之所亲闻睹也，亦安敢谓无失实者哉！卫朔失国，二《传》互其所闻；吕望事周，子长存其两说，若此比类，往往有焉。以此观之，闻见之难一，由来尚矣。"干宝是一个志怪小说家，又是一个历史学家。他以史家博采异同的传统为依据，针对"闻见之难一"的事实，力图通过"互其所闻"、"存其两说"的

理论原则来冲淡虚实之间的界限，从而为志怪小说争得合法地位。

此外，六朝时期，也有一些论者开始接触到志怪小说的艺术特性。葛洪《神仙传自序》提出："予今复抄集古之仙者……则知刘向所述，殊甚简略，美事不举。此传虽深妙奇异，不可尽载，犹存大体，窃谓有愈于刘向多所遗弃也。"序文批评刘向《列仙传》"殊甚简略，美事不举"，同时强调"深妙奇异"的写作原则，实际上对幻奇派小说思想内容的深刻性和故事情节的幻奇色彩提出了要求。托名东汉郭宪实为六朝人写的《〈汉武洞冥记〉自序》亦明确指出，志怪小说"或言浮诞，非政声所同"。"政声"即正声，亦即指实录文字。这就不仅明确区分了志怪小说与"经文、史官记事"等史学著作，而且正面肯定了志怪小说夸张、诞幻的审美特征。

唐传奇的大多数作品仍属幻奇派之列。汉代所称的"迂诞依托"的浪漫主义小说雏形，至此已发展为文采缤纷、富于藻绘、情节曲折、富于波澜且有较深寓意性的作品。一些幻奇派小说的作者也有了较为自觉的浪漫主义的创作意识。如沈既济《任氏传》尾语即宣称："异物之情也有人焉！遇暴不失节，徇人以至死，虽今妇人，有不如者矣。"说明作者已认识到神怪描写的拟人性质。他还提出用鬼神怪异题材进行艺术创作："揉变化之理，察神人之际，著文章之美，传要妙之情"，自觉倡导浪漫主义的艺术虚构，从而为幻奇派小说的创作方法在艺术创作的总体规律中找到了立足之地。又如李公佐《南柯太守传》，亦打出"稽神语怪，事涉非经"的旗号，既承认了小说的艺术虚构，也肯定了小说艺术虚构中的浪漫主义成分。

宋洪迈对幻奇派小说理论的探讨，有较突出的贡献。其《容

斋随笔》评论唐传奇时指出："虽小说戏剧，鬼物假托，莫不宛转有思致。"其《夷坚乙志序》总结自己的创作体会时亦指出："凡甲乙二书，合为六百事，天下之怪怪奇奇尽萃于是矣。夫齐谐之志怪，庄周之谈天，虚无幻茫，不可致诘；逮干宝之《搜神》，奇章公之《玄怪》，谷神子之《博异》，《河东》之记、《宣室》之志、《稽神》之录，皆不能无寓言于其间。若予是书，远不过一甲子，耳目相接，皆表表有据依者。谓予不信，其往见乌有先生而问之。"这些论述，归纳起来，主要有两个方面的意思：首先，较系统地梳理了幻奇派小说发展的历史源流，并揭示出这派小说的总特色就是在"怪怪奇奇"，"虚无幻茫"之中以"寓言""假托"方式，寄寓作者所要表达的思想意义；其次，幻奇派小说虽属虚构，只能问之于乌有先生，但却有强烈的现实性，是现实生活的曲折反映，使人看后会觉得"耳目相接，皆表表有据依"。这些观点虽然还不是十分明确，但却已对浪漫主义的若干本质问题给予了正视。

明清时期，中国小说进入了高峰期 。明代的《西游记》、清代的《聊斋志异》以其思想艺术上的突出成就和鲜明的积极浪漫主义特色，把幻奇派小说推向一个新的境界。在明清以前，幻奇派小说还一直未能出现思想艺术比较成熟、影响比较深远的巨著，有些作品则属于"传鬼神明因果而外无他意者"[①]。因此，只有当《西游记》、《聊斋志异》等作品以成功的艺术实践使幻奇派的表现手法与积极的社会理想结合在一起，并塑造了一系列丰满的艺术形象之后，幻奇派小说理论才随之走向成熟。

综合明清时期幻奇派小说理论以及前此的有关论述，我国古代小说批评中所说的以奇幻夸诞为中心的幻奇派艺术方法，

① 《中国小说史略》。

主要有三个明显的特征，即幻拟性、奇异性和寄托性。

幻奇派小说具有幻想的超现实的内容和奇特夸诞的艺术表现手法，这一审美属性，即是所谓的幻拟性。谓之幻拟乃是为了区别于写实方法按照生活本来的样式摹写生活的模拟性。张无咎《北宋三遂新平妖传叙》对二者的特征与区别作了明确的说明。他指出：

> 小说家以真为正，以幻为奇。然语有之："画鬼易，画人难。"《西游》幻极矣，鬼而不人，第可资齿牙，不可动肝肺。《三国志》人矣，描写亦工，所不足幻耳。

这里，"画鬼"与"画人"之别，亦即幻拟与模拟之别，所谓"鬼而不人"，就是指的采用奇特夸诞的艺术表现手法，借以表现幻想的超现实的内容。"人"是现实的，"鬼"是超现实的。"画人"即写真，亦即写实；"画鬼"必幻想，亦即幻拟。故"鬼而不人"的作品，必然具有幻拟的审美属性。

关于幻奇派小说的幻拟性，其它论者亦多有论述。如峥霄主人《魏忠贤小说斥奸书凡例》云："是书动关政务，事系章疏，故不学《水浒》之组织世态，不效《西游》之布置幻景"。所云"组织世态"，即含模拟现实之意；"布置幻景"则即所谓幻拟。谢肇淛《五杂俎》亦云："小说野俚诸书，稗官所不载者，虽极幻妄无当，然亦有至理存焉。如《水浒传》无论已，《西游记》曼衍虚诞，而其纵横变化……盖亦求放心之喻，非浪作也。"其称"幻妄无当"、"曼衍虚诞"，也是指的幻奇艺术方法的幻拟性。例如笑花主人《今古奇观序》云："《西游》《西洋》，逞臆于画鬼。"王士祯《〈聊斋志异〉题辞》云："姑妄言之姑听之，豆棚瓜架雨如丝。料应厌作人间语，爱

听秋坟鬼唱时。”亦从不同角度论及幻奇艺术方法的幻拟性特征。

奇异性乃特指幻奇艺术方法有别于写实之作逼真于生活的审美风貌。《古今怪异集成序》有云：

> 弥纶宇宙，按其迹象，有常与变、正与奇之分。揆之原理，实无变非常，无奇非正。然则色色形形之异，人所习见习闻者，常也正也，常而不用其变，正而不用其奇；人所罕见罕闻者，变也奇也，变而不失其常，奇而不失其正也。

就是说，常与变、正与奇是一对矛盾，是相对而言的。它们的基本区别乃在于人们的闻见：习见习闻者，即为常为正；罕见罕闻者，则为变为奇。写实派小说以耳目经见之日常生活为表现对象，且对之如实描绘逼真摹写，故读者必视之为正为常；幻奇派小说所描绘的则是幻想的超现实的内容，采用的也是幻妄无当曼衍虚诞的艺术表现手法，均为耳目之外未闻未见之事，故读者必视之为变为奇。郭璞所谓“玩所习见，奇所希闻”，张无咎所谓“以真为正，以幻为奇”，其实都着眼于奇与正在认识论上的区别，指出了幻奇派艺术方法的奇异性。

视奇异性为幻奇派小说的独特风貌，已成为我国传统的民族审美心理。明人胡应麟曾对六朝、唐宋小说以“异”名书者作过粗略的统计，列举《述异记》、《甄异录》、《广异记》、《旌异记》、《古异传》、《近异录》等等书名，“大概近六十家”①。直至清代，蒲松龄仍将自己的作品称为《聊斋志异》。冯镇峦《读聊斋杂说》亦称

① 《少室山房笔丛》卷三十六。

此书为"千古奇书","最善叙怪异事。"汤显祖《点校虞初志序》亦云:"《虞初》一书……以奇僻荒诞,若灭若没,可喜可愕之事,读之使人心开神释,骨飞眉舞。"不仅提出了以奇异为美的要求,而且充分肯定了奇异性适应读者审美心理的强烈的艺术感染力。

寄托性是幻奇艺术方法的第三个显著特性。幻奇派小说的价值不是在于单纯追求奇幻夸诞,而是在于通过对超现实的幻想内容的描写,寄托作家的理想和抒发对黑暗现实的忿忿不平之情。余集《聊斋志异序》即指出:《聊斋》之作,乃是蒲松龄"平生奇气,无所宣泄,悉寄之于书。故所载多涉诹诡荒忽之事,至于惊世骇俗,而卒不顾。"蒲松龄在《聊斋自志》中也非常明确地说他的《聊斋》是继承了屈原、李贺的传统而作的。他说:"披萝带荔,三闾氏感而为骚;牛鬼蛇神,长爪郎吟而成癖"。而其《聊斋志异》,正是在他们的启发之下,"集腋为裘,妄续幽冥之录,浮白载笔,仅成孤愤之书。"故曰:"寄托如此,亦足悲矣!"余集在序中还进一步发挥了此点,指出《聊斋》不仅是继承了屈原的浪漫主义精神,而且还受到佛教思想及其宗教艺术表现特点的影响。他说:

> 昔者三闾被放,彷徨山泽,经历陵庙,呵壁问天,神灵怪物,琦玮谲诡,以泄愤懑,抒写愁思。释氏悯众生之颠倒,借因果为筏喻,刀山剑树,牛鬼蛇神,罔非说法,开觉有情。然则是书之恍惚幻妄,光怪陆离,皆其微旨所存,殆以三闾侘傺之思,寓化人解脱之意欤?

这就表明,借花妖狐鬼之幻事,抒作者幽愤之激情,寄善良美好之愿望,正是《聊斋》之"恍惚幻妄,光怪陆离"描绘的寄托所在。

吕熊在《女仙外史》自跋中亦指出：要在“仙灵幻化之情，海市楼台之景”中寄寓“善善恶恶”之意。同书第十四回回评亦云：“神鬼精灵，出没笔端，妙在亦寓劝惩之旨，足以正人心而维世道，不可当作仙真游戏，草草看过。”第七十二回回评又说：“此回斗法可敌一部《西游记》，以希奇怪诞之物，皆讲出一片至理，便不落画鬼之诮”。这些论述，都明确阐明了幻奇派艺术方法的寄托性及其审美意义。

幻奇派艺术方法的幻拟性、奇异性和寄托性，决定幻奇派小说作品必然以表现理想、抒发激情为主，因而其描写内容也常常是天庭、地府等非人间所实有的幻想天地。然而，无论其描写内容如何超越现实，但在实质上仍然是现实生活的曲折反映，仍然是以现实生活为依据的。离开了现实生活的基础，这种浪漫主义也就没有任何积极意义了。高尔基在《苏联的文学》一文中曾说：

> 神话是一种虚构。虚构就是从客观现实的总体中抽出它的基本意义并用形象体现出来，——这样我们就有了现实主义。但是，如果在从客观现实中所抽出的意义上面再加上——依愿望的、可能的东西，并以此使形象更为丰满——那么，我们就有了浪漫主义。这种浪漫主义是神话的基础，而且是极其有益的，因为它有助于唤起人们用革命的态度对待现实，即以实际行动改造世界。

高尔基指出了不管是现实主义还是浪漫主义都要有现实生活的基础，并且对现实的改造起一种积极作用，这一点无疑是重要的。值得注意的是，我国古代幻奇派小说理论也十分重视这一问题。

围绕幻奇派艺术方法的现实基础问题，睡乡居士提出了“幻中有真”的命题。其《二刻拍案惊奇序》云：

> 即如《西游》一记，怪诞不经，读者皆知其谬。然据其所载，师弟四人各一性情，各一动止，试摘取其一言一事，遂使暗中摸索，亦知其出自何人，则正以幻中有真，乃为传神阿堵，而已有不如《水浒》之讥，岂非真不真之关，固奇不奇之大较也哉！

所谓“幻中有真”，即明确肯定奇幻夸诞的描写源于生活并以生活为依据。序文把“真不真”作为“奇不奇”的关键，也就是要求把现实生活的基础，看作是幻奇派小说创作的成败的关键。《女仙外史》第十四回回评也指出：“诸神女皆画鬼笔也，而其语言事实，则仍画人。作者如僧繇道子，追魂写照，悉臻神化。”所云以“画鬼笔”而“仍画人”，且“追魂写照，悉臻神化”之意，也就是睡乡居士所要求的“幻中有真”，以现实生活为幻奇派小说基础的意思。

《聊斋志异》的创作，也同样体现了“幻中有真”的现实生活内容。高珩《聊斋志异序》把这一特点概括为“驰想天外，幻迹人区”，即是指出书中所写的花妖狐鬼，虽然都是幻想的，然而又都有人性，是现实人生的曲折反映。余集在《聊斋志异序》中更为明确而具体地指出：

> 嗟夫！世固有服声被色，俨然人类；叩其所藏，有鬼蜮之不足比，而豺虎之难与方者。下堂见虿，出门触蜂，纷纷沓沓，莫可穷诘。惜无禹鼎铸其情状，镯镂决其阴霾，不得已而

> 涉想于杳冥荒怪之域，以为异类有情，或者尚堪晤对；鬼谋虽远，庶其警彼贪淫。呜呼：先生之志荒，而先生之心苦矣！

足见，“涉想于杳冥荒怪之域”正是有感而发，是由于对现实中的丑类极度不满，而又无法改变这种黑暗现实的面貌，因而才不得不借精灵鬼怪来揭露之、鞭挞之，从而抒写自己的理想、愿望，发泄自己内心的愤恨。故冯镇峦《读聊斋杂说》亦指出：“先生意在作文，镜花水月，虽不必泥于实事，然时代人物不尽凿空。”充分肯定了《聊斋》幻奇艺术方法的坚实的生活基础。他还尖锐批评纷如牛毛的效颦者：“无《聊斋》本领，而但说鬼说狐，侈陈怪异，笔墨既无可观，命意不解所谓……不转瞬而弃如敝屣，厌同屎橛，并覆瓿之役，俗人亦不屑用之，比似《聊斋》，岂不相悬万万哉！”实则从反面进一步强调了幻奇派小说务须置根于现实生活土壤的重要意义。

我国古代小说理论，不仅强调“幻中有真”，而且还提出了“极幻极真”的命题，即认为运用幻奇派艺术方法，有时比写实小说那种如实描写现实本来面目的方式，更能深刻地反映现实的真实，揭示其本质方面。幔亭过客《西游记题词》指出：

> 文不幻不文，幻不极不幻。是知天下极幻之事，乃极真之事；极幻之理，乃极真之理。

就是说，充分的艺术幻想，是创造优秀浪漫主义作品的前提。只要充分运用幻奇派艺术方法，就能更真实地反映现实，并更真切地把理想境界描绘出来。这并非过分之辞。因为，在当时的社会中，有些现实中的尖锐问题，直接如实地描写是很困难的，作家

在那种环境下往往只能借助幻奇派的艺术方法来加以表现，才能够畅其所言。余集所谓“先生之志荒，而先生之心苦矣”，说的也是这个意思。这也可见幻奇派艺术方法积极而特殊的审美作用。所以，“极幻极真”的观点，在封建时代显然是有现实意义的，这也是对幻奇派小说反映现实特点的一种更为深刻的认识。

但是，要达到“幻中有真”、“极幻极真”的艺术高度亦非易事，还必须巧妙地处理好“幻”与“真”的辩证关系，冯镇峦把这种关系称之为“说谎亦须说得圆。”其《读聊斋杂说》云：

> 昔人谓：莫易于说鬼，莫难于说虎。鬼无伦次，虎有性情也。说鬼到说不来处，可以意为补接；若说虎到说不来处，大段著力不得。予谓不然。说鬼亦要有伦次，说鬼亦要得性情。谚语有之：“说谎亦须说得圆。”此即性情伦次之谓也。试观《聊斋》说鬼狐，即以人事之伦次、百物之性情说之。说得极圆，不出情理之外；说来极巧，恰在人人意愿之中。虽其间亦有意为补接，凭空捏造处，亦有大段吃力处，然却喜其不甚露痕迹牵强之形，故所以能令人人首肯也。

此论甚为精当，可从三个层次理解。首先，“幻”与“真”本是对立的，但又是辩证统一的。一般地说，“幻”在艺术描绘中，主要是指艺术形象的外在形态，如鬼、狐等，皆非现实之所有，其外在形态皆为超现实超自然形态，故谓之为“幻”；“真”在艺术描绘中，即使是写实艺术描写，都是指的“人情物理”，亦即冯氏所谓“性情伦次”，也就是生活逻辑和性格逻辑。冯氏认为，在艺术创作中，不仅可以按照生活本来的样式反映生活的真实，而且也可以以“幻”写“真”。若“说鬼狐，即以人事之伦次、百物之性情说之”，以

艺术的虚构、想象和幻想来表现生活逻辑和性格逻辑，也同样可以把谎说得“圆”，达到以“幻”写“真”、“幻中有真”的境地。用今天的话说，也就是以艺术的真，曲折地反映现实生活的真。这一认识，无疑是符合艺术创作的规律的。其次，由于以“幻”写“真”毕竟是幻拟而非写实模拟，在艺术描绘过程中无法一一依照“性情伦次”即生活逻辑、性格逻辑如实推衍，故而处理“幻”与“真”的关系，还必须同时处理好“圆”与“巧”的关系。“圆”即真即正，“巧”即奇即变。在幻奇派小说中，鬼狐形象各种超人间的习性，以及情节发展超日常生活逻辑的突变，都属于奇变的范围。幻奇派小说虽然要以现实生活为基础，但毕竟又以表现“意愿”即理想为主。因此，在创作过程中，就难免不运用奇变手法，即通过鬼狐形象的特殊习性以及各种出人意料的突变来表达理想和愿望。从写实角度看，奇变自然是非“圆”即违背生活之真的。然而，若从幻奇角度看，只要奇变手法能巧妙地表达理想与愿望，“不甚露痕迹牵强之形”，即做到“说来极巧，恰在人人意愿之中”，也就势必达到表现情感真实的高度。按照艺术规律，情感的真实与生活真实一样，无疑也是一种真实。故而冯氏认为，只要“说得极圆，不出情理之外；说来极巧，恰在人人意愿之中”，既表现生活的真，也表现情感的真，恰到好处地把二者结合在一起，也就可以完美地处理好“幻”与“真”的关系，而“能令人人首肯也”。其三，冯氏此论，亦是针对历来贬抑、否定幻奇派艺术方法的传统偏见而言的。由于儒家不语怪力乱神论的深远影响和机械唯物认识论的局限，长期以来，社会上一直对幻奇派艺术方法存有偏见，甚至一些进步作家和批评家在阐发和倡导写实小说理论的同时，也对幻奇派小说的浪漫主义特色加以排斥。金圣叹即是最有代表性的论者之一。他在《第五才子书施耐庵水浒传》第二十

二回总评中说:“天下莫易于说鬼,而莫难于说虎。无他,鬼无伦次,虎有性情也。说鬼到说不来处,可以意为补接。若说虎到说不来时,真是大段着力不得。所以《水浒》一书,断不肯以一字犯着鬼怪。”论述中,冯氏所谓“昔人谓”云云,即是对金圣叹这段话的转述。不难看出,金氏之说把“幻奇”与“性情伦次”截然对立起来,无疑是片面的;冯氏之论将“幻奇”视之为“性情伦次”与“人人意愿”的特殊表现形式和寄托,从而将“幻”与“真”辩证地统一起来,这便充分表明幻奇派小说理论已突破传统偏见而达到成熟的境地。

此外,张无咎《批评北宋三遂新平妖传叙》提出“备人鬼之态,兼真幻之长”,亦具有和冯镇峦相近的理论认识。此说虽未展开论述,但亦蕴含以“人事之伦次,百物之性情”说鬼说狐之意。张书绅《新说西游记》第十回回评亦云:“龙王之犯天条,秦王之游地府,皆非人世之事,魏征以人臣而上奉天命,下通冥使,极其幻渺,读之人情入理,如闻如见,不啻出诸信史,真乃妙想天地外,下笔鬼神惊。”所谓“极其幻渺,读之人情入理”,也就是要求把“幻奇”与生活真实、感情真实辩证地统一起来,从而通过以“幻”写“真”,而达到“幻中有真”的境地。

总之,以上论述都表明,明清时期的幻奇派理论已同写实派理论一起走向成熟,并在双双走向成熟的道路上既相互对立,又相互渗透,从而形成我国古典小说美学的双翼。“幻中有真”,“极幻极真”以及“说谎亦须说得圆”等理论命题的提出,就是二者成熟以后,既相互对立,又相互渗透的明证。

第七章

小说美学审美命题论

第一节 直以因缘生法为其文字总持

小说美是艺术美的一种。艺术美是人与现实审美关系的集中反映。它反映客观的生活对象的审美属性，成为审美主体的感受的物化形态。因此，从审美主体的角度看，艺术美和小说艺术美，自然也是作家精神创造活动的产物。

作为一种极为复杂的精神活动，小说的艺术创造，涉及作家艺术思维和心理活动的一系列特殊规律。金圣叹在总结《水浒传》创作经验时，提出一个提纲挈领的命题："耐庵作《水浒》一传，直以因缘生法为其文学总持。"① 这一命题的提出，为其探索小说艺术创造中作家精神活动的特殊规律，奠定了重要的理论基础。

"因缘生法"本是佛教教徒解释世界之存在时提出的学说，是佛学的基本理论，故有"佛教以因缘为宗"之说。但佛教各教派对"因缘生法"的解释亦有差异，不尽相同。金圣叹将"因缘生法"引入小说批评，从其称施耐庵为"彼固宿讲于龙树之学者也"② 来看，主要是受"龙树之学"的影响。

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第五十五回总评。
② 《第五才子书施耐庵水浒传》第五十五回总评。

龙树之学，是大乘中观学派的基本理论，其精髓乃是以“缘起性空”为核心内容的“中道”学说。《中论·观四谛品》中有一个偈，被佛教义学家公认为是“中道”的定义：“众因缘生法，我说即是无，亦为是假名，亦是中道义。”所谓“法”，指大千世界的现象；“因缘”则指产生这些现象的内外条件。就是说，世界万物，都是由各种因缘条件暂时凑合而成的，若从本质看，诸法悉空，皆无自性，故万法是无（非有）；若从现象看，则诸法可见可观，故立假名（概念）以示其有（非无）。由此合而观之，则世界非有非无，此即“中道”之含义。

金圣叹正是用这种“中道”观来看待世界的。在《语录纂》卷之二中，他指出：“大千一切，皆因缘生法。”并用“以手拍桌”而生“响”为比喻解释说：“今人以手拍桌，随拍得响，响从十方四面来，借手桌因缘而成响，其实手着桌处一些子并无有响，故响响不穷。”就是说，从现象看，手是因，桌是缘，手桌因缘条件临时凑合，便可生出“响”声；但是，若从本质看，“响”本身并不是固有的永远不变不灭的实实在在的存在，离开了手桌因缘的临时凑合，它就不会出现，因而是无自性的，世界上根本就没有那种固有不变的作为实体的有自性的“响”，只有手着桌处临时发生的“响”声这种现象，所以“响”从现象看是有（非无），从本质上看却又是无（非有）。金圣叹认为，这就是世界非有非无的道理。

非有非无的“中道”观，一方面承认现象的“有”，是存在的，但另一方面却否定世界是有自性的存在，这就抽空了世界的物质性。一切唯心主义，都把世界统一于精神，把万物说成是精神的派生物。金圣叹也不例外。他说：“心该大千法界”，“大千世界

都是心"[①]。在《语录纂》中，他还进一步阐发了心与物的具体关系：

> 何者是识？意虽疾速变灭而其余影必且尚留，是名为识。识者，记也，谓前法影响灭不及，故犹记在此。意者心之相，识者意之影。心本无相，动而为相，即是界；意本无影，留而为影，即是世。
>
> 今大千国土花团锦簇，实应感激识不变易。
>
> 心无方，是大圆觉海。意有方，有上下前后左右，是曰矩。
>
> 孔子曰："不逾矩。"因缘只有三副，上下一双，前后一双，左右一双。凡夫也具三双，圣人也不过三双。譬如骰子，具足六面，世间万变万化，皆从此出。

这些论述，综合起来，其基本意识只有一个，就是说明"心"是大千世界的本原，"世界"就是"心"，亦即"意识"活动按照"因缘"千变万化的规律所造成的"影相"。

佛教哲学的根本目的，在于通过分析现象世界之"假有"（非无），而得出世界本空（非有）的结论。金圣叹援佛理讲文理，却不仅仅是强调本空的一面，而是强调假有，亦即意识影相的一面。金圣叹提出"一部书皆从才子文心捏造而出"[②]，"直以因缘生法为其文字总持"，就是意在指出小说是才子"文心"即作家精神活动的产物，亦即作家发挥艺术想象按照"因缘生法"规律所创造的影相。作为佛教哲学，把现实世界的一切事物都看作是精神活

① 《语录纂》卷之一。
② 《第五才子书施耐庵水浒传》第三十五回批语。

动的幻相，固然是错的，但金圣叹以佛论文，指出小说艺术作为精神活动的性质，却具有非同凡响的美学意义，这就促使他围绕小说创作的精神活动，进一步探求艺术思维和心理活动的规律。

小说的创作活动首先是艺术的构思。艺术构思作为一种认识活动的基本特点是形象思维。就是说，艺术是通过对客观世界的感性具体的反映去揭示生活的本质，而不是以理论的概括去揭示生活的本质。艺术家对事物的本质的把握虽然和科学家一样必须从感性认识进到理性认识，但艺术家对事物本质的思维过程，始终不脱离对事物的具体的形象的感受，所得到的结果也不是一个抽象的理论体系，而是集中显示了事物本质的典型的艺术形象。艺术家对事物的本质的思维同他对事物的具体形象的感受这两者的不可分的结合，就是艺术家认识活动的形象思维的特点。

不言而喻，金圣叹关于艺术思维的理论是建筑在唯心主义基础之上的。但是，由于他着重强调世界万物以及小说艺术作为精神活动亦即意识之影相的性质，这就必然使他注意到小说艺术的形象思维特点。金批《水浒传》第十三回总评即指出：

> 夫欲有全书在胸而后下笔著书，此其以一部七十回一百有八人轮回搁叠于眉间心上，夫岂一朝一夕而已哉！

此外，金圣叹伪撰之贯华堂古本《水浒传序》亦指出：

> 经营于心，久而成习，不必伸纸执笔，然后发挥。盖薄暮篱落之下，五更卧被之中，垂首捻带，睇目观物之际，皆有所遇。

这里，金圣叹所谓“岂一朝一夕而已”，以及“经营于心，久而成习”，是指艺术构思的长期性。但无论这个过程多么漫长艰难，艺术家的最终目标都是要让艺术形象在心中活起来，逼真传神，栩栩如生，即“轮回搁叠于眉间心上”，无时无刻不“皆有所遇”。这就准确抓住了艺术思维始终不脱离对事物的具体的形象的感受这一特点。金圣叹还进一步指出：

> 或问曰：然则耐庵何如人也？曰：才子也。何以谓之才子也？曰：彼固宿讲于龙树之学者也。讲于龙树之学，则菩萨也。菩萨也者，真能格物致知者也。①

“格物”就是认识世界、认识生活。金圣叹所讲的“格物”十分清楚，就是以“龙树之学”亦即“因缘生法”的变化规律为指导思想去认识世界和生活。在他看来，懂得了缘起性空之理，认识了因缘生法的法则，也就认识了世界。“因缘生法”既是构成世界的根本法则，自然也就蕴含着生活的逻辑和规律。只要“直以因缘生法为其文字总持”，依此法则而从心所欲，使小说的人物和情节“其文亦随因缘而起”便自然可以逼真传神栩栩如生的形象世界再现生活。这里，金圣叹把现象世界与艺术世界相对区分开来，并以前者的构成及其因缘法则作为后者的创作依据，这便与艺术虚构的真实性原则，达到某种契合，从而从根本上揭示了艺术家对事物的具体形象的感受同他对事物的本质的思维始终结合在一起的这一形象思维的特点。

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第五十五回总评。

从创作心理的角度看，想象乃是艺术构思的中心环节。在想象过程中，当艺术家凝思之极，亦即构思进入最微妙阶段的时候，其全部身心都倾注到了描写对象之中，此时，艺术家变成描写对象，使主体完全客体化了。这种艺术家的主体和创作对象的客体合而为一的物化境界，乃是艺术构思的最高境界。艺术创造能进入这样的阶段，那么其作品也就自然能如化工造物一般，不见丝毫人工斧凿痕迹，达到最高度的真实自然，形神俱备，使人难辨真假。金圣叹把这种主客体合而为一的物化境界称之为"亲动心而为"并对之作了精辟的阐述。

在《水浒传》第五十五回的回首总评中，金圣叹提出：施耐庵写豪杰像豪杰，写奸雄像奸雄，写淫妇像淫妇，写偷儿像偷儿，个个都形象逼真，个性鲜明，那么他是怎样构思的呢？

对此，金圣叹首先回答说，按照一般的道理，"非圣人不知圣人。然则非豪杰不知豪杰，非奸雄不知奸雄也……以豪杰兼奸雄，以奸雄兼豪杰以拟耐庵，容当有之。"这就是说，施耐庵之所以能写出豪杰、奸雄的形象，是由于他本人具备豪杰、奸雄的胸怀、气质和性格，对豪杰奸雄有深刻理解的缘故。所以，当他动笔刻画豪杰、奸雄之时，只要按照他固有的豪杰、奸雄的特点去写，便能达到逼真欲活的境地。

然而，金圣叹认为，如果仅仅这样来解释艺术构思的心理过程，还是缺乏说服力的。这种观点只能解释施耐庵何以能写出英雄豪杰的形象，却无法解释他何以能写活淫妇、偷儿的形象。因为，"耐庵之非淫妇、偷儿，断断然也"。那么，施耐庵既然非淫妇非偷儿，而他却"写淫妇居然淫妇，写偷儿居然偷儿"，这又是什么原因呢？为此，金圣叹进而阐述道：

> 非淫妇定不知淫妇，非偷儿定不知偷儿也。谓耐庵非淫妇、非偷儿者，此自是未临文之耐庵耳……惟耐庵于三寸之笔，一幅纸之间，实亲动心而为淫妇，亲动心而为偷儿。既已动心则均矣，又安辨泚笔点墨之非入马通奸，泚笔点墨之非飞檐走壁耶？

这里，所谓“亲动心而为”，就是要求艺术家把全部身心都倾注到描写对象之中，把自己变成描写对象。“即已动心则均矣”，则是指艺术家的主体和创作对象的客体在想象过程中所达到的合而为一的物化境界。这是金圣叹对创作心理的一个规律性的认识。换言之，就是说在创造人物形象时，他沉浸到这些形象之中，体会其心理，揣度其行动，从而暂时具有了对象的性格、品质。故曰：“耐庵于三寸之笔，一幅之纸之间，实亲动心而为淫妇，亲动心而为偷儿。”金圣叹着意指出作者此时此地已与对象“均矣”，并达到难辨真假的地步，实即对这种主客合一的物化境界的积极肯定。

对于审美观照、艺术创作中的这种主客合一的心理特征，金圣叹颇感兴趣，故他处亦时有论述。如第十八回批林冲火并王伦一节评道：

> 此节若便立起，却起的没声势；若便踢倒桌子立起，又踢得没节次，故特地写个坐在交椅上骂，直等骂到分际兴发，然后一脚踢开桌子，枪身起来，刀亦就势掣出，有节次，有声势。作者实有设身处地之劳也。

所谓“设身处地”，也就是“既已动心则均矣”的意思。金圣叹还把

这种主张贯彻到了戏剧的批评中。如《西厢记·赖简》评中，称赞红娘入双文闺房一节的描写细致入微，金圣叹便赞曰："作者提笔临纸之时，真遂现身双文闺中也。""现身"之说，亦即所谓"动心"。又如《圣入千案》亦云："人看花，人销陨到花里边去；花看人，花销陨到人里边来。"也同样强调了审美过程中主体与客体的契合无迹。

金圣叹的"动心"说，完全符合古今中外作家创作构思的实际。契诃夫就曾说："为了在七百行文字里写偷马贼，我得随时按他们的方式说话和思索，按他们的心思来感觉，要不然，我加进主观成分去，形象就会模糊……"①。高尔基也说过："动物学家在研究羊的时候，没有把自己再现为羊的必要；但文学家在描写吝啬汉的时候，便不可不以自己为吝啬汉；在描写贪欲汉的时候，又不可不将自己想为贪欲汉。"②而屠格涅夫写《父与子》时，为了让主人公巴扎洛夫的形象在脑子里活跃、明朗起来，甚至连续数年把自己想象为巴扎洛夫，以巴扎洛夫的身份、观点记着日记。屠格涅夫说："我写《父与子》的时候，我一方面记着巴扎洛夫的日记。倘使我读到一本新书，倘使我遇到一个有趣味的人，或是当时发生了一件重大的政治和社会的事件，我就依据巴扎洛夫的观点把这些全记在那本日记里面。"③这些作家的创作经验，都证实了金圣叹"动心"说的正确性，也更显示出金圣叹作为一个古代小说理论家所达到的惊人的理论高度。

金圣叹的"动心"说，亦以"因缘生法"为基础。他认为，在"动心"的想象过程中，艺术家进入物化境界，必须遵循"因缘生法"

① 《致苏沃陵》。
② 《关于创作技巧》。
③ 《跟巴甫洛夫斯基谈〈父与子〉》。

的原则和规律。故在第五十五回总评中，金圣叹又进而指出：

> 经曰：因缘和合，无法不有……而耐庵作《水浒》一传，直以因缘生法为其文字总持，是深达因缘也。夫深达因缘之人，则岂惟非淫妇也，非偷儿也，亦复非奸雄也，非豪杰也。何也？写豪杰、奸雄之时，其文亦随因缘而起，则是耐庵固无与也。

这段论述包含着丰富的美学内容。首先，小说人物及其性格，都是一定环境的产物。“经曰：因缘和合，无法不有”。这里，所谓“因缘”，是指人物自身的素质条件和外部环境条件。人物的言行、举止、心理及其由此而表现的性格，便是这些内外条件相互作用的结果。总评中，金圣叹曾指出：“夫当其未也，则岂惟耐庵非淫妇，即彼淫妇亦实非淫妇；岂惟耐庵非偷儿，即彼偷儿亦实非偷儿。经曰：不见可欲，其心不乱。群天下之族，莫非王者之民也。”这就是说，淫妇、偷儿之所以为淫妇、偷儿，乃是“可欲”之环境与其求欲之心等因缘条件相互作用的结果；如不见此“可欲”之环境，“其心不乱”，也便无所谓淫妇、偷儿了。小说人物的构思也是如此。只要在想象中设置一系列因缘，如人物的出身、嗜好、经历、教养、地位，以及历史背景、社会关系、活动环境等等，那么人物在这些因缘条件的相互作用下，便可合乎逻辑地行动、言语，从而塑造出各种栩栩如生的艺术形象来。其次，这段论述还提出了形象塑造必须遵循人物自身性格逻辑和生活逻辑的要求。所谓“写豪杰、奸雄之时，其文亦随因缘而起，则是耐庵固无与也”，说的就是这个意思。“无与”者，艺术家固有之性格、心理、行为，与创作对象之性格、心理、行为不必相通也。就是说，在人

物形象的构思中，作家不能仅从自己的主观情感和愿望出发去左右人物，而应时刻考虑人物所处环境，从人物与环境的关系上去把握人物与情节，从而使人物的每一言行举止、心理情感及其情节发展都符合其自身的性格逻辑和生活逻辑。这样，人物与情节有了自己产生的必然性，有了自己的动力，作家也就自然"无与"了。

如上所述，"动心"说乃强调主客之契合，"无与"说则强调主客之分离。二者看似矛盾，其实只是角度不一。换言之，主客之契合，是合于客体之"随因缘而起"，而非合于主体之主观意图，故曰："固无与也"。足见，契合与"无与"并非是矛盾的。强调"无与"，正是为了强调"直以因缘生法为其文字总持"前提下的主体与客体的契合无迹。

金圣叹的这一主张，完全符合写实派艺术方法的客观性原则。在艺术构思中，作家不仅需要活跃的形象思维，而且需要在日常生活中积累起来的情感体验和对生活的认识评价参与其间，即在形象思维的同时，伴随着情感活动和理性活动。但是，这种情感体验和对生活的评价态度却只能是在人物性格及其情节必然性的发展中来暗中显现，而不能与之游离或对它进行干预。否则，任何越轨的、破坏人物性格统一的情感体验和对生活的评价态度，都将违背艺术再现生活的客观性。因此，作家既没有必要唠叨自己的主观想法，更不能随便改变人物的思想性格和命运遭际。正如福楼拜指出的那样："一个小说家没有权力说出他对于人事的意见。在他创作之中，他应模仿上帝，这就是说，制作，然而沉默"①。金圣叹提出"直以因缘生法为其文字总持"的

① 福楼拜《包法利夫人》。

“动心”说，强调主客之契合与主体之“无与”，也正是为了强调人物性格及其命运本身在构思中的主导作用。

金圣叹关于艺术构思中“直以因缘生法为其文字总持”的“动心”说，是对我国艺术思维理论的一个重大发展。

金圣叹的“动心”说，是从哲学上的物化思想发展而来的。哲学上的物化思想，最早见于《庄子》。《庄子·齐物论》中说：

> 昔者庄周梦为胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻适志与，不知周也。俄然觉，则蘧蘧然周也。不知周之梦为胡蝶与，胡蝶之梦为周与。周与胡蝶，则必有分矣。此之谓物化。

《庄子》中所体现的这种物我合一、主客合一的物化思想，对我国的古代艺术创作论影响极为深刻。如苏轼《书晁补之所藏文与可画竹》诗云：“与可画竹时，见竹不见人，岂独不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁知此疑神。”所谓“不见人”、“遗其身”，就是指的“身与竹化”的主客合一的物化境界。苏轼认为，这正是他画竹成功的奥秘所在。以物化境界为艺术成功之奥妙，这并非苏轼一人之见解，而是绝大多数文艺家的见解。如唐朝诗人符载《观张员外画松石序》分析张璪画松石图的特点时说：“当其有事，已知遗去机巧，意冥玄化，而物在灵府，不在耳目。故得于心，应于手，孤姿绝状，触毫而出，气交冲漠，与神为徒。”谢榛《四溟诗话》论诗歌创作云：“思入杳冥，则无我无物，诗之造玄矣哉！”清人贺裳《邹水轩词筌》亦云：“稗史称韩干画马，人入其斋，见干身作马形。凝思之极，理或然也。作诗文必如此始工。”明代戏剧家汤显祖总结演员舞台经验时亦提出：“为

旦者当常自作女想，为男者常欲如其人。"①这些议论和见解，都一致认为艺术家必须进入物化境界，才能创造出最优秀的佳作。

在中国小说批评史上，提出物化境界理论的，金圣叹是第一人。第二十二回评武松打虎一节批云：

> 传闻赵松雪好画马，晚更入妙，每欲构思，便于密室解衣踞地，先学为马，然后命笔。一日管夫人来，见赵宛然马也。今耐庵为此人，想亦复解衣踞地，作一扑、一掀、一剪势耶？

这里所说的画马"学为马"，画虎学为虎，就是继承传统的物化理论而主张物我合一，主客合一。不难看出，金圣叹的"动心"说，也正是对这一传统理论的继承。所不同的是，传统的物化理论仅着重于艺术构思时主客合一的心态，而未能深入探索其中的规律；而金圣叹的"动心"说，则把传统物化理论与"因缘生法"理论结合起来，这就不仅进一步揭示了艺术构思活动中的一系列规律，而且还深入揭示了形象思维与情感、理性活动的关系。金圣叹在理论上的这些重大发展，无疑标志着我国艺术思维理论已进入了一个新的阶段。

金圣叹的"直以因缘生法为其文字总持"的命题，对后世小说批评家，亦产生巨大影响，促使他们从形象思维和创作心理的角度探索、分析构思的奥秘。张竹坡、脂砚斋等不同程度地接受了金氏的理论。张竹坡在《金瓶梅读法》中讲：

---

① 《宜宜县戏神清源师庙记》。

作《金瓶梅》者，必曾于患难穷愁，人情世故，一一经历过，入世最深，方能为众脚色摹神也。

作《金瓶梅》者，若果必待色色历遍才有此书，则《金瓶梅》又必作不成也。何则？即如诸淫妇偷汉，种种不同，若必待身亲历而后知之，将何以经历哉？故知才子无所不通，专在一心也。

一心所通，实又真个现身一番，方说得一番。然则其写诸淫妇，真乃各现淫妇人身，为人说法者也。

显然，张竹坡所谓"专在一心"、"现身一番"，即为金氏"动心"说的演化；"入世最深"，则由"深达因缘"变出；"各现淫妇人身，为人说法"，亦明显带有"无与"说之痕迹。他虽未使用"动心"、"因缘生法"等字样，其理论观点却全从金批中得来。

第二节　把一百八个人性格都写出来

小说的基本审美范畴是典型人物的塑造，小说家对于生活的反映、解释、说明，以及审美情感的寄托、审美理想的表现，是集中通过实体感很强的典型形象的塑造来完成的。离开了典型人物的塑造，也就失去了小说艺术区别于其它艺术样式的最基本的特征。因此，塑造典型的人物形象，应该是小说艺术的焦点。

我国古代小说家对于这个问题的认识和实践，有一个漫长的过程。汉魏六朝时期，所谓小说，大抵是笔记杂录之类，并不注意人物形象，虽或有之，也多为零碎、片断的言行记录。唐代传

奇，始就一人一事，加以完整的描述，把人物塑造的问题放到突出的位置上，并创造了一些有性格的人物。但当时人物与故事相比，多数还是以故事的完整或情节的离奇为重。宋元话本小说，虽然仍重故事的吸引力，但由于主要表现日常生活，而且注重“敷演”描写，所以势必在刻画人物上下功夫，逐渐使人物塑造的比重增加。此后，通过从《水浒传》到《红楼梦》的不少小说家的共同努力，才终于完全突破了以故事为主的窠臼，使人物描写成为作品的中心，将小说同其它文学明显地区别开来。理论的发展，以实践为基础。明清小说在人物塑造方面的巨大成就，使得我国古代小说人物理论主要见之于明清。一般地说，早期的小说美学较多地论述的主要还是艺术和生活的虚实关系，直至明中后期和清代，才较多地论述人物性格和形象塑造，从而在更深的理论层次上探讨人物性格这一小说美学的最基本的审美素质。

人物性格描写，是形象塑造的核心。在金圣叹之前，小说美学论述人物性格，大多是借鉴传统绘画艺术的理论。绘画史上有所谓的“气韵”、“神韵”、“神似”等，如南齐谢赫《古画品录》中的“气韵生动”说；唐代张彦远《历代名画记》中的“至于鬼神人物，有生动之可状，须神韵而后全”的“神韵”说；宋代苏轼《传神记》的传神之妙在于得人意思之所在的说法等等。这些理论都曾对小说人物产生过影响。李贽在评点《莺莺传》时就说：“尝言吴道子、顾虎头只画得有形象的，至如相思情状，无形无象，微之为之，的的欲真，跃跃欲有，吴道于、顾虎头又退数十舍矣。”虽然意在肯定小说优于绘画的审美功能，但其着眼点仍在一“画”字，仍是借用绘画之“传神”理论来评价小说，从而说明绘画乃“以形传神”，而小说则更长于将“无形无象”的“相思情状”描绘得“的的欲真，跃跃欲有”。此外，容与堂本《水浒传》评语论述人物性格使

用的"肖像"、"逼真"、"传神"、"模样"、"身份"、"气派"等，亦多源于传统绘画理论。直到《二刻拍案惊奇序》所云《西游记》"师弟四人，各一性情"，"乃为传神阿堵"，也仍然带有"传神"理论影响的明显痕迹。可见，金圣叹之前，还始终没有创造出一个最能反映小说人物性格这一审美素质的概念。

"性格"一词，作为一个明确的小说审美概念，最早的提出者是金圣叹。他在《读第五才子书法》中说：

> 别一部书，看过一遍即休；独有《水浒传》，只是看不厌，无非为他把一百八个人性格都写出来。
>
> 《水浒传》写一百八个人性格，真是一百八样。若别一部书，任他写一千个人，也只是一样，便只写得两个人，也只是一样。

这里，金圣叹提出"性格"一词，并非仅仅只是更换一个新的术语。"性格"一词，若仅从语源上看，其实早就见于唐代李中《碧云集》。其《献张拾遗》一诗有云："官资清贵近丹墀，性格孤高世所稀。"金圣叹将其引入小说领域，之所以值得引起充分的重视，乃是由于其内在的美学意义。

首先，金圣叹使用"性格"一词，较为全面、具体而准确地概括了作为人物心理特质的审美内容。金批《水浒传》序三指出："《水浒》所叙，叙一百八人，人有其性情，人有其气质，人有其形状，人有其声口。"第二十五回总评又指出：鲁达、林冲、杨志，"是三丈夫也者，各自有其胸襟，各自有其心地，各自有其形状，各自有其装束。"其所谓胸襟、心地、气质、性情，是指人的精神世界方面；其所谓形状、装束、声口，是指人的内在特质见之于外的方

面。在具体分析中，金圣叹正是按照这一理解，通过作品对人物外貌、服饰、行为、动作和语言、对话等描写，来把握人物的胸襟、心地、气质和性情等内在特质的。性格即表现在人的态度和行为方面的较为稳定的心理特征。金圣叹使用"性格"一词，在把握人物这一审美素质方面，较之"传神"、"逼真"、"性情"、"气派"、"身份"等术语都更全面、更准确、更具体。所以，在理论上，这应该是一个认识上的飞跃。

其次，金圣叹还在深刻把握性格内涵的基础上，把塑造生动的性格视为优秀小说艺术成就的主要标志。他说："别一部书，看过一遍即休；独有《水浒传》，只是看不厌，无非为他把一百八个人性格都写出来。"足见，优劣之别，正在于是否把人物性格都写出来。这就明确提出了小说的中心问题是塑造人物性格的理论主张，从而把性格问题，置之于小说艺术的焦点这个重要的位置之上。然而，对于这样一个极其重要的理论问题，在中国小说美学史上的很长一段时间内，却一直未能得到充分的理解。志怪、传奇本为记述奇怪之事，讲史、话本也以故事见长，在作者、读者和听众心里，其实都把情节摆在比人物重要的地位。这就表明创作和欣赏，都没有脱离幼稚阶段。此外，还有些人甚至要求用小说直接宣扬政治、道德观点，把小说当作六经之辅，以小说补正史之遗，也都极大地忽视了小说运用典型形象反映生活的主要特点。可见，金圣叹把塑造人物形象作为小说的中心任务来看待，确实表明小说美学已经走向成熟。

中外艺术史的实践都充分证明，人物性格确实是构成小说艺术美的主要因素。车尔尼雪夫斯基指出："在整个感性世界里，人是最高级的存在物，所以人的性格是我们所能感觉到的世界

上最高的美。"[1] 显然，金圣叹提出"性格"这一审美范畴并以之为小说创作的中心，这在中国小说美学史上，无疑有着里程碑性质的意义。从此，"性格"便成为中国小说美学人物理论的核心和主要标尺，一直沿用至今。

中国小说美学的人物性格理论，从一开始就十分注重人物的个性特征。容与堂本《水浒传》第三回回评提出的"同而不同处有辨"，就重在写出人物个性。回评指出：

> 《水浒传》文字，妙绝千古，全在同而不同处有辨。如鲁智深、李逵、武松、阮小七、石秀、呼延灼、刘唐等众人都是急性的，渠形容刻画来各有派头，各有光景，各有家数，各有身份，一毫不差，半些不混，读者自有分辨，不必见其姓名，一睹事实就知某人某人也。

虽然着眼于"同而不同"的关系，但重点仍在强调"各有派头，各有光景，各有家数，各有身份"，仍在强调"半些不混，读来自有分辨。"所谓"不必见其姓名，一睹事实就知某人某人也"，实际上已有强调写"这一个"的美学内涵。

金圣叹继承此说，作了进一步的阐明。金批《水浒传》第二回总评说，作者写鲁达与史进同样"英雄"、"粗糙"、"爽利"、"剀直"，但到了具体人物身上，却又必有不同的表现方式，"定是两个人，定不是一个人处"，亦即主张创造"同而不同处有辨"的个性化人物。他还进而指出，为了表现人物个性，就要表现出作为人物性格组成部分的心理特征的个别性、特殊性。他说：

① 车尔尼雪夫斯基《美学论文选·当代美学概念批判》。

> 《水浒传》只是写人粗鲁处，便有许多写法。如鲁达粗鲁是性急，史进粗鲁是少年任气，李逵粗鲁是蛮，武松粗鲁是豪杰不受羁勒，阮小七粗鲁是悲愤无处说，焦挺粗鲁是气质不好。

这就说明，文学作品中人物的心理特征不应是抽象的、刻板的，不应只是刚强、懦弱、性急、性缓等抽象概念的刻板图释；要写出“同而不同处有辨”的“这一个”，就必须揭示这些心理特征与人物的先天素质以及生活经历之间千丝万缕的联系，才能显示出人物的独特个性。此外，金圣叹还强调了个性形象性格特征的多样性统一。如《读第五才子书法》指出：“鲁达自是上上人物，写得心地厚实，体格阔大；说粗鲁处，他也有些粗鲁；说精细处，他亦甚是精细。”第三回夹批又说：“爽直是鲁达天性”，“爽直自是天性。”这就说明，人物个性除了性格主调之外，还应具有多样性与丰富性。性格本是多种心理特征的总和，人物性格中包含的各项特征彼此错杂、互相渗透，便会以其独特的配合方式而与其他人物各各有别。金圣叹对其他人物的分析，也同样贯穿了这一思想。如第二十五回回评：“武松天人者，固具有鲁达之阔，林冲之毒，杨志之正，柴进之良，阮七之快，李逵之真，吴用之捷，花荣之雅，卢俊义之大，石秀之惊者也。”第五十三回回评：“写李逵朴至，便倒写其奸猾；写得李逵愈奸猾，便愈朴至。”又《读第五才子书法》：“李逵是上上人物，写得真是一片天真烂漫到底。”这些批语也同样表明，人物个性并非意味着特征的单一，而应是性格的主导方面与丰富性、多样性的统一。

金圣叹还注意到人物个性的稳定性与变异性，就是说，在成

功的艺术作品里，人物个性既是稳定的，又是变动不居的。如《水浒传》第五十七回回评写道："自第七回写鲁达后，遥遥直隔四十九回而复写鲁达。乃吾读其文，不惟声情鲁达也，盖其神理悉鲁达也。尤可怪者，四十九回之前，写鲁达以酒为命；乃四十九回之后，写鲁达涓滴不饮，然而声情神理无有非鲁达者。夫而后知今日之鲁达涓滴不饮，与昔日之鲁达以酒为命，正是一副事也。"这就说明，在成功的艺术形象身上，主要性格特征是一贯的和稳定的，但由于人物所处的主客观条件的某些变化，其个性特征亦会有所变异。又如《水浒传》第二十二回写武松初到柴进庄上，"但吃醉了酒，性气刚，庄客有些管顾不到处，他便要下拳打他们"；后来"却得宋江每日带挈他一处，饮酒相陪，武松的前病都不发了。"此处，金圣叹即批曰："何物小吏，使人变化气质。"同样肯定了人物个性受环境影响的可变性。他还在第四十二回回评中借理学宋[illegible]之言曰："性相近也，习相远也；善不善，其习也。"这就更从[illegible]上肯定了生活环境的改变，习染的不同，势必带来性格的某些变异。

人物描写的最高境界是创造典型。典型是其共性与个性，亦即一定社会历史本质和个别性的统一。因此，典型人物一定要具有概括性，于个性中体现出某些具有普遍社会意义的东西。金圣叹的性格理论，亦触及到人物形象的典型性。如《水浒传》第四十一回回评云："此口说之孝所以为强盗之孝，而作者特特借宋江而活画之。"第十八回夹批云："写林冲乎？写天下丈夫也！"都指出人物个性应具有广阔的社会概括性。在《读第五才子书法》中，金圣叹更精辟地指出：

《宣和遗事》具载三十六人姓名，可见三十六人是实有。

只是七十回中许多事迹，须知都是作书人造谎出来。如今却因读此七十回，反把三十六个人物都认得了。任凭提起一个，都似旧时熟识。

他认为，艺术典型是以生活和历史中的人物为模特，由作家加工、概括、虚构成的，是充分个性化的，同时又是读者"旧时熟识"的。所谓"任凭提起一个，都似旧时熟识"，一针见血地点出了典型问题的实质。因为每一个个性化的人物要让读者感到"旧时熟识"，就必须概括现实生活中某些人共有的东西，反映一定社会历史的某些本质。如其不然，它就只能是偶然的不可理解的人物形象，而根本谈不到"旧时熟识"了。由此，我们联想到别林斯基的一句名言："在真正有才能的作家笔下，每个人物都是典型，对于读者，每个典型都是一个熟识的陌生人。"① 金圣叹的理论见解，与其提法是何等相似！

金圣叹的人物性格理论，对后世小说美学的发展，有着深远的影响。不过，由于历史的复杂原因，金圣叹的性格理论发展到清代，则出现了两种不同的趋势。一种趋势，以毛宗岗评《三国演义》为代表，将人物性格论引向观念化；另一趋势则以脂砚斋评《红楼梦》为代表，将人物性格理论沿着情理化的方向，推向新的美学历程。

毛宗岗评点《三国演义》追随容本《水浒》与金圣叹，也强调描写人物的个性。如第二十二回总评指出："两人同是豪杰，却各自一样性格。"第三十五回总评论赵云、关羽、张飞，亦指出"三人忠勇一般"，却"一人有一人性格，各各不同，写来真是好看。"都

① 《别林斯基论文学》。

同样强调描写相同类型的人物，要写出各自独特的性格。

“三绝”之说，是毛宗岗最著名的观点。在《读三国志法》中，他提出《三国演义》写得最成功的人物是诸葛亮、关羽和曹操。这三个“奇人”，可称“三绝”，历稽载籍，“莫如孔明”、“莫如关羽”、“莫如曹操”，都是最完美的人物。他认为，诸葛亮是“古今来贤相中第一奇人”，是“贤相”的化身；关羽是“古今来名将中第一奇人”，是“名将”的化身；曹操是“古今来奸雄中第一奇人”，是“奸雄”的化身。他还指出，这三个人物也都是多种性格特点的总合。如诸葛亮，作为贤相化身，就兼有“忠”、“智”、“雅”等多种特点；关羽作为名将化身，就兼有“节”、“义”、“忠”、“勇”等多种特点；曹操作为奸雄的化身，也兼有“似乎忠”、“似乎顺”、“似乎宽”、“似乎义”等多种特点。这些观点，显然都从金氏关于性格多样化统一的理论中来。

但是，不容忽略的是，毛宗岗在继承金氏理论的同时，却将理论的重点偏移到伦理道德观念方面，从而导致了两个明显的弱点。这就是第一，把性格视为忠、义、节、仁、智、勇、奸、恶等这样一些正面或反面的抽象道德观念的显现和综合，而不是看做具体的社会关系的复杂显现。这样，他就把典型人物的塑造的出发点，从现实生活的领域移到了观念的领域。第二，强调人物性格超越历史、超越常人的完善性，而不是把人物视为具备七情六欲的血肉之躯，视为具体历史环境中的具备不同色调和各种相反性格质素的多维体。这样，他就在理论上作茧自缚，为小说创作塑造内涵丰富的个性化人物，设置了一道极难逾越的理性屏障，从而使其性格理论出现明显的内在矛盾，并与自金圣叹以来的个性化主张，在实际上对立起来，乃至将人物描写引向绝对化的迷宫。

与此相反，随着小说创作的主潮由"历史—传奇"系统向"人情—写实"系统的转移，作为金圣叹人物性格论精髓的个性化理论，则进而启迪张竹坡、脂砚斋以及卧评等继续探索，从而将个性化理论，引向一个新的发展阶段。

以脂评为代表的人物论，承袭金说，亦主张人物性格的充分个性化。庚辰本第十五回脂批云："皆今古未见之人"，"移之第二人万不可。"都以确切无误的语言，强调写出人物鲜活的独特的个性。但是，作为一种新的人物个性论，脂评派理论则表现出两个显著的特点。

其一，反对平面化、单一化、完人化，提倡发掘人物的内心世界，充分表现人物性格的全部丰富性与复杂性。庚辰本第四十三回中，脂砚斋有一段相当精辟的批语指出：

> 人各有当，此方是至理至情。最恨近之野史中，恶则无往不恶，美则无一不美，何不近情理之如是耶。

这条批语，已明确提出反对"恶则无往不恶，美则无一不美"的平面化、单一化、完人化倾向的见解，并主张写出以"情理"为依据的复杂的性格。所谓"至理至情"，指的是客观的生活逻辑、性格逻辑。合乎"至理至情"，做到"人各有当"，就是要像生活本身那样，写出人物性格的全部丰富性与复杂性，从而恰当地表现出人物自身的独特个性。

普希金曾比较莎士比亚和莫里哀的人物说："莎士比亚创造的人物，不像莫里哀的那样，是某一种热情或一种恶行的典范；而是活生生的、具有多种热情、多种恶行的。环境在观众面前把他们多方面的多种多样的性格发展了。莫里哀的悭吝人只是悭

吝而已。莎士比亚的夏洛克却是悭吝、机灵、复仇心重、热爱子女，而且锐敏多智。”①脂砚斋亦如是说。庚辰本第十九回批语指出：

> 听其（按指宝玉）囫囵不解之言，察其幽微感触之心，审其痴妄委婉之意，皆今古未见之人，亦是未见之文字。说不得贤，说不得愚，说不得不肖；说不得善，说不得恶；说不得正大光明，说不得混帐恶赖；说不得聪明才俊，说不得庸俗平（凡）；说不得好色好淫，说不得情痴情种。恰恰只有一颦儿可对。令他人徒加评论，总未摸着他二人是何等脱胎，何等骨肉。余爱此书亦爱其文字耳，实亦不能评出二人终是何等人物。

这就是说，“今古未见”之独特个性，其内心世界具有无限的丰富性，其性格特征具有无限的复杂性；人物独特的个性，绝不是平面的，单一的，而是多面的、复杂的，是各种不同层面及其相互矛盾、对立的性格元素相反相成的复合体和多维体。

福斯特曾把小说人物分为“扁平人物”和“圆形人物”，认为扁平人物的性格是单一的，可以用一句简单的话概括出来，而圆形人物的性格是复杂的，故而不能用一句简单的话把它概括出来。《红楼梦》复杂而独特的个性，亦难用一句简单的话概括出来。脂评说：“余爱此书亦爱其文字耳，实亦不能评出二人终是何等人物”，正是表明他主张描写复杂个性的鲜明态度。

卧评《儒林外史》亦有相似见解。第三十三回批云“衡山之

① 《文艺理论译丛》第三册《漫话》。

迂，少卿之狂，皆如玉之有瑕。美玉以无瑕为贵，而有瑕正见其为真玉。”第六回批语亦云：“此篇是放笔写严大老官之可恶……非犹俗笔稗官，凡写一可恶之人，便欲打、欲骂、欲杀、欲割，惟恐人不恶之”，“要知严老大不过一混帐人耳，岂必便是毒蛇猛兽耶？”不仅反对描写“无瑕”之完人，提倡描写肯定人物的缺点与不足，而且反对把否定人物也一概写成“毒蛇猛兽”那种脸谱化的人物。其观点亦与脂评无二。这些观点，显然都比金圣叹的个性理论更进了一步。

其二，反对观念化，提倡“情理”化。“情理”是人物现实感和真实性的生活依据，也是人物充分个性化的哲学基础。记得狄德罗曾说，人是一种力量与软弱、光明与盲目、渺小与伟大的复合物。这并不是责难人，而是为人下定义。高尔基也说过：“人们是形形色色的。没有整个是黑的，也没有整个是白的。好的和坏的在他们身上搅在一起了——这是必须知道和记住的。”① 这表明，作为社会的人，其心灵世界是极其复杂、极其丰富的。因此，文学描写人物，亦当依照生活“情理”，写出复杂而独特的个性来。前引脂评“人各有当，此方是至理至情。最恨近之野史中恶则无往不恶，美则无一不美，何不近情理之如是耶”。卧评“有瑕正见其为真玉”等说法，其主旨就正在于强调“情理”的重要性。卧评《儒林外史》第六回批语还指出：

> 俗笔稗官，凡写一可恶之人，便欲打、欲骂、欲杀、欲割，惟恐人不恶之。而究竟所记之事，皆在情理之外，并不能行之于当世者……此间惟最平实而为万目所共见者，为最难

① 《给马·加·西瓦齐夫的信》，《文学书简》。

> 得其神似也。

这就更为明确地表明,“恶则无往不恶,美则无一不美”的人物“皆在情理之外”,是生活中不存在的。只有依照生活“情理”,写出“最平实而为万目所共见者”,才能创造出“得其神似”的复杂而独特的个性化人物。

提倡“情理”化,必然反对观念化。情理化,也就是生活化。生活中不存在无往不恶、无一不美的完人,理想化的完人只存在于观念之中,概念之中。因此,人物一旦成为完人,他就必定悖于情理、脱离生活,必定不是具体的实在的活人,而成为观念的符号,从而失去性格的丰富性、复杂性。不言而喻,一旦失去性格的丰富性、复杂性,人物也就毫无个性可言。足见,观念化、抽象化,是与情理化、个性化背道而驰的,是必须反对的。换言之,塑造个性化的人物,必须从生活情理出发,而不是从观念出发。脂砚斋深悉个中三昧,故其于己卯本、庚辰本第十九回批语指出:

> 写宝玉之发言,每每令人不解;宝玉之生性,件件令人可笑……于颦儿处更为甚。其囫囵不解之(中)实可解,可解之中又说不出理路。合目思之,却如真见一宝玉,真闻此言者,移之第二人万不可。

所谓“理路”,亦即观念、概念。“每每令人不解”,“囫囵不解之中实可解,可解之中又说不出理路”,正是个性化人物彻底摆脱了观念化、概念化的最显著的审美特征。因为,个性化的人物,不是观念的抽象品,而是集各种不同侧面及其相互矛盾、对立的性格元素于一身的复合体和多维体,这样的人物,自然让人“囫囵不

解”，无法用简单的概念去解释、概括，故而才“说不出理路”。但是，无法以概念解释，却并非无法理解，实际上，只要依照情理，依照生活逻辑、性格逻辑去感受体味，从那些用观念、概念“每每令人不解”的复杂个性中，也同样还是可以领悟到其中的现实感和真实性，从而进人“不可解中实可解”的审美境界的。只不过这种审美的理解，不同于那种简单化的道德评价、是非判断，无法用抽象的概念一言以蔽之罢了，故曰：“可解之中又说不出理路。”脂评认为，这样的人物，才是真的人物；这样的复杂个性，才是“移之第二人万不可”的独特个性。这确是一个十分深刻的见解。这里，脂砚斋已把反对观念化，提倡“情理”化，从而创造出性格复杂多样的人物个性的美学主张，表述得十分透彻了。

显然，反对观念化，提倡情理化，正是脂评派个性理论超越前人的精髓所在。强调典型塑造要通过情理化而个性化，这一深刻见解，不仅金圣叹尚未论及，而且也恰恰是毛宗岗根本遗忘的东西。它的提出，无疑使得我国小说美学又朝着近代典型理论，大大跨越了一步。

当然，从理论的表述而言，脂评派的个性化理论，对于人物性格的典型性问题，似乎很少论及。然而，若从另一角度来看，脂评充分强调表现复杂而独特的个性，其实也正与此一问题息息相通。歌德在《关于艺术的格言和感想》一文中，有过一段相当精彩的论述：

> 诗人究竟是为一般而找特殊，还是在特殊中显出一般，这中间有一个很大的分别。由第一种程序产生出寓意诗，其中特殊只作为一个例证或典范才有价值。但是第二种程序才特别适宜于诗的本质，它表现出一种特殊，并不想到或指

> 明到一般。谁若是生动地把握住这特殊，谁就会同时获得一般而当时却意识不到，或只是到事后才意识到。

这当然是就文学创作而言的。然而，从文学"在特殊中显出一般"的审美本质看，借用歌德的说法，也可以说，脂评派充分强调创造复杂而独特的人物个性，强调"生动地把握这特殊"，无论其自觉与否，同时也就自然把握了揭示共性与一般的关键，并且找到了开启典型理论大门的金钥匙。

事实上，脂评论述本身，也确实体现了这一理论倾向。例如，前引脂批提到宝玉"说不得善，说不得恶"等等，进而致使人物令人"囫囵不解"。这"囫囵"二字，指的是人物复杂的个性，"不解"二字，则是指出，宝玉形象已超出了封建社会的一般思想范畴，故而无法用封建社会的一般道德观念来衡量解释，同时也就点明了宝玉是个和封建道德有着尖锐冲突的叛逆人物。这便无异于揭示了人物个性所体现的一定历史本质的必然。以人物"囫囵"之个性，揭其令人"不解"之叛逆本质，足见"囫囵不解"四字，本身已包含了通过独特个性揭示本质必然的深刻道理，从而也就触及到典型人物个性与共性关系问题的理论实质。

从金圣叹到毛宗岗，再到脂砚斋，中国小说美学的个性化理论，经历了一个"之"字形的曲折过程，终于以其卓越的理论成就，不断逼近了近代典型理论。这一进程，即使在世界美学史上，也足以令人瞩目。朱光潜先生在《西方美学史》中指出：

> 总的说来，十八世纪以前西方学者都把典型的重点摆在普遍性（一般）上面，十八世纪以后则典型的重点逐渐移到个性特征（特殊）上面。所以十八世纪以前，"典型"几乎与

"普遍性"成为同义词，十八世纪以后，"典型"几乎与"特殊"成为同义词。这个转变主要由于资产阶级个人主义的发展。

显然，当十七世纪西方古典主义大谈普遍性的时候，中国小说美学家已经在大倡人物个性化了。比之西方美学于十八世纪以后才出现个性化理论，中国的人物个性理论早于西方一个多世纪，这实在不能不是一个令人自豪的事实。

第三节　节节生奇，层层追险

情节的曲折离奇，向来是我国古代小说显著的审美特征之一。唐代以前，处于萌芽阶段的小说就喜欢记载一些神灵变异、稀奇古怪的故事。《搜神记》中一些奇异的传说如《吴王小女（紫玉）》等，故事谲诡，波澜起伏，已非平铺直叙之作。到了唐代，唐人传奇"稽神语怪，事涉非经"，加上"始有意为小说"的自觉处理，故事情节，就更"能描写得曲折，和前之简古的文体，大不相同了。"[1] 宋元话本小说的诞生，把我国古代小说的艺术内容和审美形式推进到一个新的阶段。由于受说话艺术影响，为了吸引读者和听众，话本小说特别是讲史话本，就不能不在情节的生动有趣上下功夫。此后，受传奇影响的《聊斋志异》腾挪变幻，逞其雄长；受宋元话本影响的"三言"、"二拍"等短篇小说，亦曲折奇

① 《中国小说的历史的变迁》。

巧，生动有致。而由讲史话本发展而成的宏篇巨制《三国演义》和《水浒传》等长篇小说的诞生，则更标明我国小说的情节艺术已完全达到成熟。

注重情节的审美因素，是我国小说美学的优秀传统。刘辰翁评点《世说新语》接触到情节问题时就指出："纤悉曲折可尚。"罗烨《醉翁谈录》亦总结说话艺术的情节特色说："讲论处不㴭搭、不絮烦；敷演处有规模、有收拾；冷淡处提掇得有家数；热闹处敷演得越久长。"不仅涉及情节结构、情节节奏的处理，而且提出了运用"有规模，有收拾"的恰当巧妙的艺术技巧以创造"热闹""久长"的生动情节的审美要求，其中实际上已包含了以紧张离奇、曲折动人、扣人心弦的艺术魅力吸引读者和听众的丰富的理论内容。明清时代的情节美学，经过金圣叹、毛宗岗等人的总结，已形成一整套的经验，发展为独立完整的规模。除了美学理论上的探讨，如探讨情节之奇的具体特征、传奇性与现实性、偶然与必然、节奏悬念与读者审美心理以及情节之奇与人物性格之间的关系等等，此外还总结了一系列的"文法"、"章法"。如金圣叹提出"弄引法"、"獭尾法"、"绵针泥刺法"、"欲合故纵法"、"横云断山法"、"鸾胶续弦法"等多种"文法"。后来毛宗岗、脂砚斋等加以发展，名目更多。这些"章法"，虽难免有繁琐、重复、牵强之处，但多数具有艺术价值，从而构成小说技法学中情节技法的重要内容。

情节的曲折离奇，是古代情节美学的重心。金圣叹在评点《西厢记·赖简》一折时就曾说过："文章之妙，无过曲折。试得百曲千曲万曲、百折千折万折之文，我纵心寻其起尽，以自容与其间，斯真天下之至乐也。"根据这种精神，他在《水浒传》评点中也一再赞赏其情节曲折离奇。如其第二十七回总评指出："读第一

段，并不谓其又有第二段，更不谓其还有第三段，文势离奇屈曲，非目之所尝睹也。”毛宗岗批《三国》时也很欣赏书中波澜倏起倏落，大有层折的描写。如他指出：“文章之妙在猜不着……若观前事便知后事，则必非妙事；观前文便知后文，则必非妙文。”① 又指出：“观玄德遇元直一段文字，何其纡徐而曲折也……文之轻率径遂者，必非妙文。”② 这些都意在强调曲折离奇而反对平铺直叙。脂砚斋也说：“山无起伏，便是顽山；水无潆回，便是死水。”③ “惯于擅起波澜，又惯于故为曲折，最是行文秘诀。”④ 同样强调创造摇曳多姿、跌宕起伏的曲折情节。

不过，由于作品的题材和人物的性质不同，情节之奇，又大致可以分为两种类型。一类如唐传奇、宋话本、《聊斋志异》中的多数作品，以日常生活和普通人为描写对象，因此情节波谲云诡而以细腻委婉见长。另一类则如历史演义、英雄传奇小说，主要表现英雄豪杰超群绝伦的本领及其异乎寻常的斗争生活，矛盾冲突尖锐激烈，常常呈现一种粗豪奔放雄伟磅礴的气象，情节的变化节奏快、力度强，起伏突兀而陡峭，故而更多地表现为紧张中多曲折、惊险中见离奇的审美特征。

金圣叹、毛宗岗的小说评点是以《水浒传》和《三国演义》的创作实践为理论基础的，因而他们的情节美学自然更多地强调紧张曲折、惊险离奇的审美特征。金批《水浒传》第三十六回回评指出：

① 毛宗岗批《三国演义》第二十一回批语。
② 毛宗岗批《三国演义》第三十五回回评。
③ 有正本第五十九回总批。
④ 甲戌本第五回眉批。

此篇节节生奇，层层追险。节节生奇，奇不尽不止；层层追险，险不绝必追……一篇真是脱一虎机，踏一虎机，令人一头读一头吓，不惟读亦读不及，虽吓亦吓不及也。

这里，所谓“节节生奇，层层追险”就是对情节紧张曲折、惊险离奇的审美特征的概括。这一概括，的确抓住了问题的关键，准确揭示了历史演义及英雄传奇小说区别于一般情节之奇的特殊性。

紧张曲折、惊险离奇的情节以尖锐激烈的矛盾冲突及其迅速转化为基础。金圣叹认为，创造“节节生奇，层层追险”的传奇情节，必须把主人公放置到一个个尖锐冲突之中，使之经受生死关头以及其它种种严峻考验；同时运用一个个逆转造成情节的大起大落，方能产生紧张曲折惊险离奇的传奇效果。他在《水浒传》第四十一回回评中指出：“前半篇两赵来捉，宋江躲过，俗笔只一句可了。今看他写得一起一落，又一起一落，再一起一落，遂令宋江自在厨中，读者本在书外，却不知何故，一时便若打并一片，心魂共受若干惊吓者。”金圣叹所批这节文例，见于宋江“还道村受三卷天书”。宋江回家探父，恰逢赵能、赵得追捕，情急之时避入还道村一座古庙。本想寻个躲避处，不料前殿后殿，无处安身。追兵寻至庙中，眼看被捉，宋江急没躲处，忽见殿上一所神厨，探身钻了进去，才暂时脱了第一道险境。宋江在厨中把不住身地簌簌发抖，赵能赵得引四五十人各处搜寻，情势危急万分，想不到一个个都从面前走过，却竟然没有人看见神厨，于是侥幸地闯过了第二道险境。此刻宋江十分庆幸，总算松了口气，不料刚刚抖定，只见赵得拿火把往厨里一照，宋江又抖得几乎死去。然而就在此千钧一发之际，神帐被火烟一冲，竟冲下一片黑尘

来，正落在赵得眼里，眯了眼，于是才又闯过了第三道险境。可见，结合文例来看，金圣叹所谓"一起一落，又一起一落，再一起一落"的过程，实际上就是人物所处矛盾尖锐—缓和、又尖锐—又缓和、再尖锐—再缓和的发展过程。于此过程之中，主人公数次历险，数次脱险，直到最后转危为安，才将"无数奇峰，忽然跌尽"[①]，从而在冲突与逆转的交互推进中，激起读者心理上的层层浪花，产生扣人心弦与触目惊心的艺术力量。金圣叹认为，这正是作品不同于"俗笔"之处，故批语又指出："绝倒。如此死急事，偏有本事写得一起一落，突兀尽致……真是才子"，可谓推崇备至。不难看出，大波大浪，突兀尽致的矛盾冲突及其逆转，才是造成强烈惊奇效果的有力手段。

毛宗岗总结《三国演义》的情节特征时，也有相同的认识。在第四十二回描写"张翼德大闹长坂桥，刘豫州败走汉津口"的批语中，他指出："读者眼中如猛电之一去一来，怒涛之一起一落。不意尺幅之内，乃有如此变幻也。"第五十四回回评针对刘备到东吴招亲一段情节又指出："文章之奇，有不越半幅，而倏而吊丧，倏而作战，倏而挂孝，倏而结亲，斯亦奇矣。然则凶则是凶，吉则是吉，犹未足奇也。奇莫奇于戈矛剑戟之内，忽然花烛洞房；又莫奇于洞房花烛之中，仍是戈矛剑戟。凶即是吉，吉即是凶；吉伏于凶，凶又伏于吉。则此一篇，真为人意料之所不及量耳。"显然，毛宗岗也认为矛盾冲突的对立面的相互渗透和互相转化，才是创造奇险情节的关键。

创造"节节生奇，层层追险"的传奇性情节，还必须善于研究偶然运用偶然。在上引金批《水浒传》第三十六回的批语中，金圣

---

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第四十一回批语。

叹曾把“脱一虎机，踏一虎机”的矛盾发展过程，分解为“七追”，指出：“投宿店不得，是第一追；寻着村庄，却正是冤家家里，是第二追；掇壁逃走，乃是大江截住，是第三追；沿江奔去，又值横港，是第四追；甫下船，追者亦已到，是第五追；岸上人又认得梢公，是第六追；板下摸出刀来，是最后一追，第七追也。”金批所谓“追”，就是指矛盾冲突在起伏逆转中层层推进的意思。其所谓“正是”、“乃是”、“又值”、“甫……已”、“又认得”等语，均极明显地指出了事件的偶然性。这就表明，从宋江投宿到浔阳江逢李俊而最终脱险，情节的每一起落和发展，都离不开对于偶然性巧合的运用。正是这些偶然性因素的出现，才推动了情节的逆转起伏，创造出奇险的审美效果。

“梁山泊好汉劫法场”，也是运用偶然事件以增强故事传奇性的杰出篇章。这段故事，有三次大的起伏。每一次起伏，都与偶然性事件直接相关。尤其是第三次起伏，更为令人击节赞赏。对此，金圣叹亦做过精辟的分析。他说：“此篇妙处，在来日便要处决，迅雷不及掩耳，此时即有人报知山泊，亦已缩地无法……今却在前回中，写吴用预先算出漏误，连夜授计众人下山。至于于路数日，则恰好是事发迟二日，黄孔目捱五日。三处各不相照，而时至事起，适然凑合，真是脱尽印板小说套子也。”这就明确指出，“各不相照，而时至事起，适然凑合”的偶然巧合，正是创造传奇性情节的至关重要的环节；只有善于研究偶然，运用偶然，才能“脱尽印板小说套子”，从而创造出极其惊险离奇的生动情节。

金圣叹的这些论述，具有极高的审美价值。从哲学上讲，偶然与必然既是同一的，又是矛盾的、对立的。恩格斯指出，所谓偶然事件，“即这样一些事物，其中内部联系很疏远或很难确定，以致使人们把它们忽略掉甚至认为它们不存在。”这类事件，由于

深藏于其中的必然因素(亦即事物的内部联系)极为隐蔽,而难以被人们所察觉,因此用之于小说创作,也就很容易使人产生出乎意料之外的惊奇感。如"揭阳岭宋江逢李俊"一事,尽管李俊久闻宋江大名并仰慕他是个奢遮的好男子而渴望与他相见,但毕竟天各一方,互未谋面,彼此间的"内部联系",自然很疏远,也很难确定。所以一旦李俊在岭上与宋江不期而遇并救他脱险,就会使人感到格外偶然,格外离奇。金圣叹于"见岭下这边三个人(指李俊、童威、童猛)奔上岭来"之后批曰:"陡接奇文,有怪峰飞来之势",实际上,就是有感于事件的这种偶然性以及由此而产生的出乎意料的惊奇感。

日常生活中,人们总是经常处于某一特定的环境,并同周围的事物发生各种各样的联系。由于特定环境的制约,事物的"内部联系"常常是紧密的与显而易见的,那些明显地呈现出必然性的现象,当然也就司空见惯极为平常。而那些必然联系隐藏很深的"偶然事件"的发生,则是罕见的个别的。因此,要获得节节生奇,层层追险"的效果,就必须排斥生活中那些司空见惯的普遍的现象,而撷取那些罕见罕闻的个别的"偶然事件",并以更为巧合的形式把它们由稀释状态浓缩到高度的凝聚的程度,使之大大超过生活中出现的机遇率,才能使人感到事件的发生是那样的突然,不期然而然的巧合是那样的频繁,节奏是那样的急速,逆转是那样的惊人,从而激发出读者的传奇美感。金圣叹对此有深刻认识。在第三十六回批语中,他反复批曰:"奇文怪笔,层叠而起"、"出一虎机,踏一虎机,令读者吃吓不暇"、"奇文险笔,使读者吃吓不尽"等等,其意就在于此。

但是,另一方面,对偶然性事件的运用又不能脱离生活,不能脱离事物内部的必然性,否则就会使情节失去真实性。因 此,

传奇性与现实性的统一、偶然性与必然性的统一，就成为创造情节之奇的一条基本原则和规律。我国古代小说批评家多次提及这一原则。如《水浒传》第四十一回中写赵能等入庙搜寻宋江，没有找着，正要走时，几个士兵叫道："都头你来看！庙门上两个手迹！"于是气氛立刻又紧张起来。金圣叹于此即批道："何等奇妙，真乃天外飞来，却是当面拾得。"又第五十四回亦批曰："陡然插入奇文，令人出于意外，犹如怪峰飞来，然又却是眼前景色。"这两段批语，都是强调的情节的传奇性与现实性的统一关系。所谓"眼前景色"、"当面拾得"，即是指情节的现实性。所谓"怪峰飞来"、"天外飞来"，即是情节的传奇性。情节的传奇性寓于现实性之中，才能符合生活逻辑，从而给人以真实感和美感。生活中的偶然与必然本是同一的。恩格斯指出："这两者是同一的。偶然的东西是必然的，而必然的东西又是偶然的。"[①] 因此，强调情节的传奇性与现实性的统一，必然进而强调偶然性与必然性的统一。毛宗岗在《读三国志法》中指出："幻既出人意外，巧复在人意中"，就是强调了小说的情节要通过偶然性巧合揭示内在必然性的辩证关系。《野叟曝言》第三十二回总评，把这一关系阐述得更为透辟。其云："文章不入人意中则不正，不出人意外则不奇。不正则无情，不奇则无文。惟入人意中而复出人意外，出人意外而仍入人意中，乃为情文交至。"其所谓"出人意外而仍入人意中"，可以说已把偶然与必然的关系揭示得极为清楚。

情节的传奇性还涉及读者艺术欣赏的美感心理。在前引第三十六回批语中，金圣叹就曾提到这方面的问题，他说："一篇真是脱一虎机，踏一虎机，令人一头读，一头吓，不惟读亦读不及，

---

① 《自然辩证法》。

虽吓亦吓不及也。”这就说明，这些传奇情节，其所以是成功的，原因就在能引起读者心理上强烈的惊吓感。情节的最佳传奇效果，莫过于“令读者吃吓不暇。”只有把情节“逼到险绝处，使读者受吓不少”[①]，才能最大限度地激发读者的传奇美感。金圣叹还认为，读者的传奇美感，是一种由惊吓到快活的心理过程。《水浒传》第三十六回批语指出：“上文险极，此句快极。不险则不快，险极则快极也。”第三十九回批语又指出：“偏是急杀人事偏要故意细细写出，以惊吓读者，盖读者惊吓斯作者快活也。”“读者曰：不然，我亦以惊吓为快活，不惊吓处便不快活也。”毛宗岗也有相同的认识。他在《三国演义》第三十四回中批曰：“文不险不奇，事不急不快。急绝险绝之时，忽翻出奇绝快绝之事，可惊可喜！”第四十二回总评又指出：“读书之乐，不大惊则不大喜，不大疑则不大快，不大急则不大慰。”这些批语都说明，艺术欣赏的美感，不是一种单纯的心理状态，而是一个对立统一的过程，即从忧转化为乐，从惊吓转化为快活的心理过程。

金圣叹与毛宗岗的这些认识，完全符合欣赏者审美心理的规律。这是因为，读者在欣赏过程中所产生的“惊吓”感，常常是由于具有伟大、正义素质的主人公从事某种正义事业或历险时，吉凶难卜所引起的心理状态，这种心理状态混合着惊惧、关切、担忧与焦虑等多种成分，实质上是读者内心希望情节向符合自己愿望的方向发展的审美要求，与这种要求暂时不能实现的矛盾在心理上的反映，而一旦情节转向符合读者愿望的方向发展，读者心理上的这种矛盾，便会迅速由不均衡状态趋于均衡，此时此刻，惊奇之感与满足之情油然而生，读者心中自然感到欣慰、

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第三十九回批语。

畅快，从而产生愉悦的快感。可见，作为审美范畴的“惊吓”感，不是一种单纯的恐惧，也不是一种孤立的精神状态，而是包含着复杂的情绪成分及其向对立面转化的必然趋势的一种心理过程，即由惊惧、关切、担忧、焦虑，转向惊奇、满足、欣慰与畅快的过程。金圣叹说：读者“亦以惊吓为快活，不惊吓处便不快活也”，所谓“快活”即传奇美感，就正是这一心理过程的具体显现。

传奇美感作为读者心理过程，实际上也是悬念的产生与消除的过程。光有惊吓而无悬念，也是不会产生美感的。以上对“惊吓”导致“快活”的心理分析，已隐含着这一层道理。故金圣叹在《水浒传》第三十九回写宋江、戴宗在江州被判死刑时指出：“写急事不得多用笔，盖多用笔，则其事缓矣。独此书不然，写急事不肯少用笔，盖少用笔，则其急亦遂解矣。如宋江、戴宗谋逆之人，决不待时，虽得黄孔目捱延五日，然至第六日，已成水穷云尽之际，此时只须‘只等午时三刻便要开刀’一句便过耳。乃此偏写出早晨先着地方打扫法场，饭后点士兵刀仗刽子……牢外众人打扮诸事作第一段。次又写搵扎宋江、戴宗，各将胶水刷头发……牢里打扮宋江两人作第二段。次又写押到十字路口，用枪棒团团围住……宋戴已到法场，只等监斩，作第三段。次又写众人……监斩已到，只等时辰，作第四段。使读者乃自陡然见有‘第六日’三字起，此后读一句吓一句，读一字吓一字，直至两三页后，只是一个惊吓，吾尝言读书之乐，第一莫乐于替人担忧，然若此篇者，亦殊恐乐得太过也。”这是十分中肯的分析。所谓“担忧”，就是悬念。有此悬念，其“惊吓”才可能通过解忧而转化为“快活”，从而获得美感。金圣叹强调，“读书之乐，第一莫乐于替人担忧”，其实正是强调悬念在读者心理转化过程中的这种重要审美作用。

从读者的心理效应出发，金圣叹还提出奇险情节与舒缓情节弛张相间的节奏问题。《水浒传》中第三回“鲁智深大闹五台山”有两个精彩热烈的段落，写鲁智深两次使酒，醉打山门，搅散禅堂，笔酣墨饱，把鲁智深性格写得淋漓尽致，把五台山禅院的混乱渲染得触目惊心。但在这两个段落之间，却安插了一个闲笔，即以说书人的口气谈饮酒的过失。就此，金圣叹写了一段很长的批语，指出：“不文之人见此一段，便谓作书者借此劝戒酒徒，以鲁达为殷鉴。若闻此言，便当以夏楚痛扑之。何也？夫千岩万壑、崔嵬突兀之后必有平莽连延数十里，以舒其磅礴之气；水出三峡，倒冲滟滪，可谓怒矣，必有数十里迤逦东去，以杀其奔腾之势。今鲁达一番使酒，真是捶黄鹤、踢鹦鹉，岂惟作者腕脱，兼令读者头晕矣。此处不少息几笔，以舒其气而杀其势，则下文第二番使酒，必将直接上来。不惟文体有两头大、中间细之病，兼写鲁达作何等人也？”这里，金圣叹提出在两段触目惊心的情节之间，插入一些闲笔以起到“舒其气而杀其势”的作用，即涉及情节张弛相间的节奏问题。他认为，只有这样的处理，才不会“令读者头晕矣”。他还结合自己的体会指出：“每每看书，要图奇肆之篇，以为快意。今读至此处，不过收拾上文，寥寥浅语耳，然亦殊以为快者。半日看他两番大闹，亦大费心魂矣。已到此处，且图个心魂少息。”[①] 这就是说，从心理效应上看，正因为读者有“快意”的追求，所以才会喜欢紧张热烈的“奇肆”情节，然而这种“图奇肆之篇”的追求又势必会带来某种精神压力，以致“大费心魂”，这也正是“令读者头晕”的原因。因此，如以闲逸笔墨适时地插入其间，使之成为解除心理压力的一剂凉药，从而“图个心魂

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第三回批语。

少息”，便必定使读者心理得到满足而产生良好的审美效果。

从这一见解出发，金圣叹多次赞扬《水浒传》情节节奏张弛相间的巧妙处理。如“宋江还道村受天书”一节，他即指出：“上文神厨来捉一段，可谓风雨如磐、虫鬼骇逼矣。忽然一转，却作花明草媚、团香削玉之文。如此笔墨，真乃有妙必臻、无奇不出矣。”第二十三回武松阳谷遇嫂一节，金圣叹亦批曰：“上篇写武二遇虎，真乃山摇地撼，使人毛发倒卓。忽然接入此篇，写武二遇嫂，真又柳丝花朵，使人心魄荡漾也。”第四十九回“吴学究双掌连环计”一节，金圣叹又指出：“第二连环计，何其轻便简净之极，三打祝家庄一篇累坠文字后，不可无此捷如风、明如月之笔挥洒之。”

历史演义与英雄传奇小说的情节，本以紧张曲折、惊险离奇为本色，金圣叹从读者审美心理的需要出发，提出情节发展须使惊险与平和、紧张与舒缓、壮烈与悠闲等相互衬托，从而在对立的统一之中，产生节奏感与和谐之美，这就使得中国小说的情节美学更科学、更完善、更具艺术辩证法的光彩。

第四节　趁窝和泥

"节节生奇,层层追险"作为情节美学的重要命题,它所反映的实际上主要还是以《水浒传》和《三国演义》为代表的"历史—传奇"体系的审美特征和创作规律。事实上,自从《金瓶梅》这部"人情—写实"的开山之作横空出世以来,这种以奇险为鲜明特色的情节之美,就被另一种体现新的美学风格的叙述方法完全突破了。这就是张竹坡以《金瓶梅》的艺术实践为基础所概括的"趁窝和泥"法。这一创举,为中国小说找到了一个不同于"历史—传奇"小说审视生活和再现生活的视点和叙述方式,在小说的时间艺术中融汇入空间艺术的因素,极大地拓展了小说艺术的空间描绘,从而推进中国小说步人新的美学历程。

《金瓶梅》第十九回,写"草里蛇逻打蒋竹山,李瓶儿情感西门庆"。此回回评中,张竹坡指出:

> 上文自十四回至此,总是瓶儿文字内穿插他人,如敬济等,皆是趁窝和泥。此回乃是正经写瓶儿归西门氏也,乃先于卷首将花园等项题明盖完,此犹娶瓶儿传内事,却接叙金莲敬济一事,妙绝。《金瓶》文字,其穿插处,篇篇如是。

这段批语,明确地提出了两个要点。一、所谓"趁窝和泥",简言

之，就是在"正经"文字内，"穿插"他人他事；二、在《金瓶梅》中，"趁窝和泥"的写法"篇篇如是"，实际上是贯穿全书的最基本的情节结构方法。

"正经"文字，即具有主干意义的情节。结合批语所指第十四回至第十九回的一段文例看，这部分描写的主干情节，是关于李瓶儿与西门庆的描写，大致可分为偷情、停娶、续嫁三个段落。小说以李瓶儿和西门庆的这段主干情节为基本框架，在情节的纵向推进过程中，不断插进了许多其它人物事件，主要有：在写李瓶儿与西门庆偷情段落中，借李瓶儿与其它妻妾之间的关系，插入李瓶儿为潘金莲拜寿、吴月娘等人为李瓶儿做生日等情节，同时还借西门庆与帮闲者的关系，插入"狎客帮嫖丽春院"的描写；此后，西门庆停娶李瓶儿，则借西门庆与亲家陈洪（杨戬亲党）的关系，插入杨戬被参、陈洪充军、陈经济带西门大姐来西门家避祸、西门庆派来保去东京行贿等情节，同时又借李瓶儿与蒋竹山的关系，插入瓶儿病危、问医、招赘等情节；杨陈风波平息后，西门庆唆使草里蛇殴打蒋竹山，情节进入李瓶儿续嫁西门庆的段落，则又借陈经济与潘金莲的关系，插入两人在花园中打情骂俏的情节，等等。可见，在"正经"文字内"穿插"他人他事，其实就是以纵向推进的主干情节为基本框架，而借人物关系横向展开，不断穿插进与主干人物情节相关而又相对独立的其他人物事件，从而在突出主线的前提下，形成一种纵横交错的格局。这种以纵向推进为主而又纵横组合的叙事描写笔法，就是张竹坡所谓"趁窝和泥"的核心所在。

表面上看，所谓"趁窝和泥"，不过是情节结构方面的一种穿插技巧而已。然而，从美学高度看，这一命题的提出，却涉及小说艺术中如何处理时间和空间的重大理论课题。

莱辛指出：画用颜色和线条为媒介，颜色和线条的各部分是在空间中并列的，是铺在一个平面上的，因而绘画"宜于表现那些全体或部分本来也是在空间中并列的事物"；诗用语言为媒介，语言(例如一段话)的各部分是在时间中先后承续的，是沿着一条直线发展的，因而诗则"只宜于表现那些全体或部分本来也是在时间中先后承续的事物"①。就是说，画和诗有着本质的区别，前者是"空间艺术"，后者是"时间艺术"。按照莱辛的观点，小说属于"诗"的范畴，是"时间艺术"，在再现生活的流程与生活的横截面两个方面，当然也只适于叙述先后承续的事件的发展，而不宜于描绘在空间中并行的若干事件，即在写此一事件时，难以一笔写出同时并存的其他事件。

然而，小说艺术的这种劣势，能不能通过巧妙的艺术处理而得到一定程度的克服呢?张竹坡提出的"趁窝和泥"命题，为解决这个难题——一笔并写若干事件，提供了理想的描写方式：在"趁窝和泥"的描写中，作为窝子的具有主干意义的情节线索，是纵向发展的，其起迄在时间上构成一个相对封闭式的区间，作者利用事件发展的自然间歇或偶然事件的外部作用，使之分割为似断实连的若干片断，以便在片断与片断之间穿插他人他事。这样，被穿插的情节，也就是所谓"泥"，无论是一次叙完，或者也分割为忽断忽续的若干片断在多次穿插中叙完，就都无法超越主干线索所拥有的时间区间；同时，各种穿插情节，虽因其人物与主干线索中的人物存在某种直接或间接的联系而得以展开，但事件本身却独立于主干之外而自成若干纵向发展的支线。因此，尽管主线与支线仍由先后承续的语言错综叙出，但反射到读者

① 《拉奥孔》第十六章。

心理上，却会产生各种事件仿佛在空间中同时并存的感受。如《金瓶梅》第六十五、六十六两回，情节的主干线索是李瓶儿丧事，从“首七”到“五七”，吊唁、念经、出殡、守灵、荐亡诸事忽断忽续，前后时间一月有余。其间，穿插其它事情共五件：①宴请钦差黄六太尉，共分四次穿插；②“收用”官哥奶妈如意儿及潘金莲妒而争风，共穿插两次；③贲四女儿长姐出嫁；④韩道国与西门庆谈店中生意；⑤东京相府管家差人给西门庆下书。后三事，俱各一次插叙完。总计一月之间，一笔并写六事。真乃“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”。要之，“趁窝和泥”采用主干线索在推进中暂时中断、支线在穿插中横向拓宽的手法，拖住时间，展开空间，借以调合事件在空间中并列而语言却在时间中先后承续的冲突，从而在“时间艺术”中融汇入“空间艺术”的因素，使小说得以把生活的流程与生活的横截面，同时呈现于读者面前。

诚然，在张竹坡生活的年代，他还无法从小说艺术的时间和空间的角度阐发“趁窝和泥”的美学内涵。但是，在大量的批语中，事实上他却以印象式批评，直观地把握了这一命题所蕴含的深刻的美学思想。如他在《金瓶梅读法》中指出：“读《金瓶》须看其人笋处，如玉皇庙讲笑话，插人打虎；请子虚，即插人后院紧邻；六回金莲才热，即借嘲骂处，插入玉楼；借问伯爵连日那里，即插入桂姐；借盖卷棚，即插人敬济；借翟管家，插人王六儿；借翡翠轩，插人瓶儿生子；借梵僧药，插入瓶儿受病；借碧霞宫，插入普静；借上坟，插人李衙内；借拿皮袄，插入玳安、小玉。诸如此类，不可胜数，盖其用笔不露痕迹处也。其所以不露痕迹处，总之善用曲笔逆笔，不肯另起头绪用直笔顺笔也。夫此书头绪何限，若一一起之，是必不能之数也。我执笔时，亦必想用曲笔逆笔，但不能如他曲得无迹，逆得不觉耳，此所以妙也。”这里，他不厌其

烦地列举的一系列"入笋处"的"插入"描写，即是《金瓶梅》中"趁窝和泥"的具体运用。他把这些"趁窝和泥"的穿插，称之为"曲笔逆笔"，完全是为了与"直笔顺笔"相对举。批中所谓"直笔顺笔"，即是以直起直泻的叙述方法将空间中并列的若干事件一一分别叙出。他认为，"此书头绪何限，若一一起之，是必不能之数也"，实际上即是指出了小说艺术不宜于描绘在空间中并列的若干事件的劣势。所以，他极力提倡采用"趁窝和泥"的方法，以"曲笔逆笔"穿插之。所谓"曲"者"逆"者，实即含有利用"入笋处"的"插入"以拖住时间、拓展空间的意思。而这正是《金瓶梅》"此所以妙也"的地方。不难看出，张竹坡极力赞赏《金瓶梅》"其用笔不露痕迹处"，以至"曲得无迹"，"逆得不觉"，实际上正是对小说运用"趁窝和泥"的穿插，从而把事件在空间中并列、语言在时间中先后承续的冲突调合得天衣无缝的这种艺术处理的充分肯定。

此外，《读法》三十四亦指出："《金瓶梅》是一部《史记》。然而《史记》有独传，有合传，却是分开做的。《金瓶梅》却是一百回共成一传，而千百人总合一传，内却又断断续续，各人自有一传。"这就表明，各传分开来做，势必支离破碎，只有"共成一传""总合一传"，才能完整地再现生活，以"内却又断断续续，各人自有一传"的格局，把生活的流程和生活的横截面，同时呈现于读者面前。

张竹坡的"趁窝和泥"法，对于打破传统的线性结构，从而拓宽小说艺术的空间描绘，具有极其重大的美学意义。《金瓶梅》之前的长短篇小说，情节描写都以纵向推进为主要形式。宋元话本的故事，以主人公的行动为线索，按时间的先后承续组织情节，直起直泻一笔到底。《水浒传》的结构则是连环列传体。不仅各环节内部以主人公的行动为线索，沿直线方向朝前推进，而且环

节与环节之间也基本上是按照时间的先后承续相互勾连。《三国演义》的事件较为复杂，如群雄争霸、赤壁之战等，每一庞大事件皆由许多矛盾与众多小事件组合而成。作者的笔触纵横捭阖于其间，空间描绘看似宽广，而实则基本上仍是因甲事引出乙事，再因乙事引出丙事，丙事引出丁事的连锁式的线性联接。这种长篇故事式的情节，宛如奔腾于固定河床的洪流，两岸及远处的山川原野与瀑布丛林，皆不在叙写之列。

然而，"趁窝和泥"的空间描绘，则是开放性的，在纵向推进的同时，更注重于横向展开，介入基本情节的人物关系伸展到哪里，由基本情节连类所及而又活动于基本情节之外的人物关系伸展到哪里，事件就伸展到哪里；生活有多么广阔有多少侧面，描写就可以有多少侧面。每个"窝子"，除作为基本线索的主干外，都有数条同时并存的支线构成伸向生活四面八方的枝叉，都是某个同一时间区间的、空间的若干并行事件的纵横组合；而无数"窝子"的进一步组合，则宛如广阔无垠的汪洋大海，它们所呈现于读者的，就既不是某个生活故事，也不是生活的一部分，而是气象万千的生活本身。

张竹坡指出："我喜其文洋洋一百回，而千针万线同出一丝，又千曲万折不露一线……盖其书之细如牛毛，乃千万根共具一体，血脉贯通，藏针伏线，千里相牵，少有所见，不禁望洋而退。"① 显然，对比宋元话本、《水浒传》与《三国演义》，"趁窝和泥"所标示的叙述描写，无疑极大地拓宽了小说艺术的空间描绘，并促使中国小说呈现出一种新的美学风貌。

福斯特在《小说面面观》中指出："故事是一些按时间顺序排

① 《竹坡闲话》。

列的事件的叙述……就故事在小说中的地位而言，它只有一个优点：使读者想要知道下一步将发生什么，从而满足读者最原始的好奇心。"又说："情节也是事件的叙述，但重点在因果关系上。"福斯特这里所归纳的故事情节的基本特征，用来概括《金瓶梅》出现之前的各类长短篇小说，也是非常合适的。这些小说的一个共同特点，就是特别注重情节之奇。它们充分发挥时间艺术叙事之长，在事件的因果关系上翻空出奇，以大量的偶然性巧合与悬念迭出的紧张冲突，创造委婉曲折或惊险离奇的情节，借以弥补作品在空间描绘方面的先天不足，运用"欲知后事如何，且听下回分解"的特有方式，吸引众多的读者，从而使情节的传奇之美，成为这一时期小说美学风貌的一个突出特征。

然而，"趁窝和泥"的笔法却不是为了创造这种委婉曲折或惊险离奇的传奇情节，而恰恰是在于突破传统的线性美，建构一种与生活机制本身基本吻合的特有的空间之美。《金瓶梅》第三回批语即指出："《金瓶梅》纯是异样穿插的文字。惟此数回乃最为清晰者……一边敲击正文，全不费呆重之笔，一边却又照管家里众人，不致冷落，直一笔作三四笔用也。"第一回批语亦指出："一部一百回……如一喷壶水，要在一提起来，即一线一线同时喷出来……盖人一手写一处不能，他却一手写三四处也。玉皇庙是一处，十兄弟是一处，道士是一处，画虎是一处，真虎是一处，打虎人又遥在一处，跃然欲动，而沧州郡且明明说出也。"这里，张竹坡所谓"一笔作三四笔"，所谓"一线一线同时喷出来"，所谓"一手写三四处"，就是强调"趁窝和泥"笔法，运用纵横组合的描写方式，再现生活的广阔性、多面性和多样性，从而以其特有的空间之美，创造一种有别于传奇美、线性美的新的美学风貌。

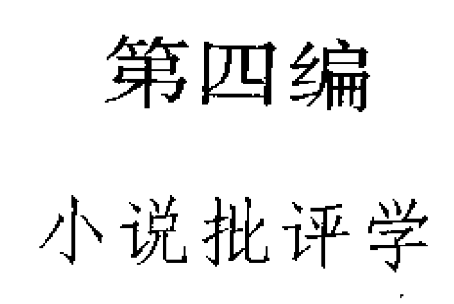
这也正是曹雪芹、脂砚斋所倾心的完美的艺术结构和理想

的美学风貌。《红楼梦》艺术结构与《金瓶梅》极其相似而又更为精致。脂评多次指出:"《石头记》立誓一笔不写一家文字",无限事体,"错综穿插,从不一气直起直泻至终为了";"小说中一笔作两三笔者有之,一事起两事者有之,未有如此恒河沙数之笔也。"① 王希廉《红楼梦总评》亦谓"《红楼梦》结构细密,交换错综。"皆道出《红楼梦》纵横组合式的叙述描写特征。小说以贾府盛衰为基本情节线索,在贾宝玉、林黛玉、薛宝钗的爱情与婚姻悲剧这条主线纵向推进的过程中,追踪蹑迹,旁枝横斜,笔似游龙,支派纵逸,引进了数以百计的社会各方面的人物与难以数计的生活中的事件,构成"一树千枝,一源万派"② 式的宏伟时代生活的巨幅画卷,运用纵横组合的叙写笔法和高度典型概括的艺术手段,创造了比实际生活更集中更典型而又具备生活的全部实在的具体性、生动性、整体性的"第二自然",真可谓"深得《金瓶》壸奥"③。

勿庸置疑,从金圣叹的"节节生奇,层层追险",到张竹坡提出"趁窝和泥"的命题,不仅显示出中国小说情节艺术各具特色的美学风貌,而且也从一个重要方面充分展示了中国小说美学的发展历程。

---

① 《红楼梦》第八回甲戌本眉批;第三十七回己卯本夹批;第七回甲戌本眉批。
② 《红楼梦》第十九回庚辰本夹批。
③ 《红楼梦》第十三回庚辰本眉批。



第四编

小说批评学



中国古代小说批评学是以中国古代小说批评为研究对象的一门学科，通过对中国古代小说批评的历史、体系、角度、方法、思想等方方面面的系统研究，完整地揭示中国古代小说批评的历史地位和美学价值，总结其规律、特征，探索其内涵、影响，从而为考察中国古代小说批评乃至中国古代文论的历史演变提供科学、准确的依据，为完善当代小说批评提供借鉴。

中国古代小说批评由两大部分组成，第一部分是中国古代对“小说”这一概念、文体的各种评论，它散见于各种史籍、笔记、序跋作品中，虽极其繁多但却缺少专门论述，显得零碎而缺乏体系，需要我们耐心爬梳、甄别、总结。第二部分是对中国古代小说作品的评价和论述，最主要的形式是古代小说的各种评点，包括序、跋、凡例、读法、缘起、眉批、夹批、旁批、回评等，也包括少数笔记、诗文作品中对小说作品的评价。这两部分是中国古代小说批评最重要的组成部分，也是中国古代小说批评学最主要的研究对象。

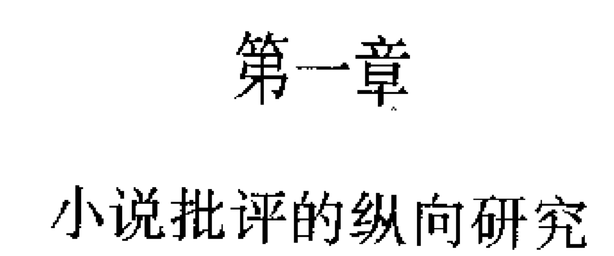
中国古代小说批评经过长期的发展，逐步丰富而成熟，特别是明清两代大量出现的评点，是古代小说批评的一个跃进。如此丰富的小说批评资料，在过去很少得到重视，除少数名著的代表

性评点文字外，绝大多数小说批评资料未被整理、研究，从而给人以中国古代小说批评极其单薄的印象。这实在是一种错觉，因为古代小说批评不但内容极其丰富，而且涉及的问题也极其广泛。从单部作品的评点文字看，古代小说批评也许还不够成熟，缺少体系，但如果将古代小说批评集中在一起来看，则会看出它们的巨大成就。

中国古代小说批评没有受到足够的重视，还表现在我们对古代小说批评家关于小说文体的认识以及批评时所处的角度、所用的方法、所具有的心理、所使的工具等都很少研究。同时，对古代小说的评点，也只关心它的内容对考证的作用、所具有的美学价值等方面，仅仅将其当作研究的借鉴工具，而较少从理论上加以总结，忽略对小说批评这一形式本身的研究。这也是我们专门研究古代小说批评学的目的之一。

由于对许多古代小说作品批评的整理和研究不够，所以古代小说批评的本来面目总不够清晰。在进行古代小说批评学研究时，有必要对这一方面进行弥补。当然，我们并不想详细研究每一部作品的评点的具体内容，但我们在建立中国古代小说批评学时却必须照顾到这些以前注意较少的小说评点，以求能在一个较为全面完整的基础上研究中国古代的小说批评。

总之，作为一门新兴的学科，中国古代小说批评学的研究对象、研究方法、研究目的等都有待于作进一步的完善和确认。



第一章

小说批评的纵向研究

中国古代小说批评虽然内容极其丰富复杂，但如果从大的方面看，则主要是由两部分组成的，一方面是对古代各种小说作品的分析、评论，另一方面是对古代小说概念及文体的认识、理解，因而本章拟从这两个方面分别论述其发展过程。

第一节　小说概念及文体认识的演进

一、概　说

中国古代“小说”一词出现极早，但最早出现之“小说”与后

世之小说概念却有很大差别。《庄子・外物》篇中说“饰小说以干县令，其于大达亦远矣”，一般地说，“小说”当指小道理或琐屑的言论，与后世之小说概念并无关系。其实，此处的“小说”虽尚未成为专用名词，但它的内涵与后世之小说颇有相关之处。《庄子》中颇多寓言，即常常饰“小说”以明道理，任公子以大钩巨缁获千里之鱼的寓言即是其中之一。这里的“小说”虽指小道理，却是与故事寓言密切相关的。其后的《汉书・艺文志》中出现的“小说家”一词也并非是指创作小说的作者，而是与儒家、道家、纵横家、农家相并称的诸子百家之一种。当然，“小说家”类作品“迂诞不经”，多通俗之作，正与后世小说作品多虚构、重通俗之倾向相接近。所以，后代以“小说”一词统称小说作品也正有合理的因素。

汉代以后，人们对“小说”的认识开始出现了分歧。《文心雕龙》论述了各类文体，但在提及“小说”时却不是将它当作文学体裁对待的，他说：“然文辞之有谐隐，譬九流之有小说。”当然，他在此对“小说”特性的把握还是准确的，但是他并没有以“小说”为文学，而仍然以“小说”为九流十家之一。而鱼豢《魏略》中所说曹植“诵俳优小说数千言”其中的“小说”一词与“俳优”相提并论，可见这两者之间必有关联，很可能此处所“诵”之“俳优小说”即是优人常常表演的说笑话之类的作品，这些虽与后代之小说有一定关系，但仍不能重合，更不能算是文学体裁之称。

之后，刘义庆与殷芸先后以“小说”作书名，则小说开始与文学直接发生关联。但这里的“小说”并不完全同于后世之小说，仍有细微差别。主要表现在此处的“小说”主要是指相对于正史内容较为荒诞的历史事件的记载，而不是真正的文人创作的文学性的小说。当然，这种小说观在中国古代曾经很有市场，并有

许多人以此类作品为小说，但它们毕竟不是真正意义上的小说。唐代刘知几《史通》中首先将“偏记小说”列为一类，称之为“自成一家，而能与正史参行”。只是这里的“偏记小说”仍是在与“正史”相对比之中存在的，是史家著作之一类，而不是文学体裁之一种。

到宋代时，“小说”一词明显已具备文学体裁之意。宋初钱惟演“平生惟好读书，坐则读经史，卧则读小说，上厕则阅小辞”[①]，可见，不但是将小说看作是可供阅读的文学作品，与经史、小辞相提并论，而且主要是供消遣的工具，与经史这类作品的性质截然不同。洪迈《容斋随笔》亦云：“大率唐人多工诗，虽小说戏剧，鬼物假托，莫不宛转有思致。”《唐人说荟凡例》又引洪迈语曰：“唐人小说，小小情事，凄　欲绝，洵有神遇而不自知者，与诗律可并称一代之奇。”两处均将“小说”与诗歌并称，可见“小说”在这儿已明显是文学体裁之名。

其后，《醉翁谈录》等著作中将白话作品亦称为“小说”，后来更有《六十家小说》之名出现。如此均说明人们已广泛地将文言、白话的小说作品均作为“小说”，“小说”一词已具备了现代文体意义之特征。

但是，此后人们仍在各自意义上使用“小说”一词，有许多时候的“小说”并不与现代意义之小说同，而许多没称为“小说”的作品其实又明显属于现代意义之小说作品，这就表现出“小说”一词在使用过程中的混乱不堪。不过，从总体意义上看，人们对“小说”一词的认识还是逐渐清晰而科学，不断接近现代之小说意义的。

---

① 欧阳修《归田录》卷二。

二、小说批评中反映出的中国古代小说的文体特征

中国古代批评家虽然从未给小说以明确的定义，但在许多论述中他们也都涉及到了小说的特征。此处我们仅从形式、来源、内容、性质等方面来谈。

首先，我们从形式来看。最早在形式上描述小说特征的应该是两汉之交的桓谭，虽然他所谓的"小说家"，并非今日意义之小说家，但他对"小说家"的论述，却颇合于当时乃至后代小说的实际。他说："若其小说家，合丛残小语，近取譬论，以作短书"。所谓"小语"、"短书"是指其体制短小，这当然是与当时的"小说家"作品的实际有关，但与后代之志怪志人小说的体制也相同；而"丛残"则指其题材之芜杂。这就从篇幅长短、来源、组成等方面描述了"小说"的形体特征。这种"短书"、"丛残小语"的文体特征后来成为人们对文言小说（特别是志怪志人小说）的一惯看法，而这类小说也正是以这种外貌特征而决定其文体归属的。后代之学者之所以将志怪类、志人类作品视作小说，正与他们对"小说"的这种文体特征的认识有关。当然，随着小说这一艺术形式的发展，其体制本身也变得日益丰富多彩多样，特别是形式之长短，已非"短书"、"小语"所能概括，但从某种意义上看，小说作品其"短书"性质仍然存在。因为"短书"不仅指形式短小，还有"比

于小道”，非“圣人文语”之意①，所以后代虽有“篇幅曼长”乃至数十万字之作，而其所具“短书”之性质则始终如一。

不过，由此亦可见，篇幅短小仅是早期小说和后代文言小说的特征，而且这也与当初早期文学作品篇幅大多短小、后代文言作品篇幅亦短小相关，所以我们并不能仅以篇幅长短作为古代小说的唯一形体特征。同时，古代小说批评家之所以视“小说”为“小语”、“短书”，还与他们对“小说”这一形式的轻视有关，即它与“小”密切相关，作品是“小说”，形式是“小语”，内容是与“治身理家”有关的琐屑内容，阐述的是“小道”，可见这里的种种“小”字中蕴藏的还有古代小说批评家对“小说”的轻视心理。

班固《汉书·艺文志》中对“小说家”的论述，从语言上为“小说”的形体特征作了分析。他在总体论述时说“小说”是“街谈巷语，道听途说之所造”，这就为“小说”的语言特征定下了基调，“街谈巷语”、“道听途说”者必为日常口语，通俗易懂，简单浅薄，他在具体论述评价“小说家”作品时又再三说《伊尹说》“其语浅薄”，《师旷》“其言浅薄”，《天乙》“其言非殷时”，这些均是从语言风格上对“小说”的形体特征所作的描述，即“小说”作品其语言通俗浅显，接近口语，这正与后代之小说的语言特征相同。这也是为什么《汉书·艺文志》中“小说”一词并非指真正意义上的小说，而后代学者却沿用“小说”一词代指真正意义之小说作品的原因之一。

需要辨析的是，这里的“街谈巷语、道听途说”的“浅薄”之语，在早期文言小说中同样存在，而并非仅与后代通俗小说暗合。在汉代两晋南北朝志怪志人小说乃至唐宋的某些传奇作品

① 参见《论衡》中的《谢短篇》、《骨相篇》。

中，其言浅薄同样是小说作品明显的文体特征。虽然从今天的角度看，这些作品均是用文言写成，但在产生这些作品的时代，它们相对于诗歌、经传之文来看，明显是浅显通俗的，刘知几《史通·杂述》中对此多有贬抑，称这些小说作品“言多鄙朴”、“言必琐碎”。即使是一些优秀的作品，其语言成就很高，但其语言仍不脱通俗之特征。如《世说新语》的语言风格虽然“简约玄澹，真致不穷”，堪称“古今绝唱”[1]，但其文中明显多日常口语，读来颇可令人想见江左风流。这虽然与《世说》多记名士清谈有关，但更与作者着力描写名士风流是“为赏心而作”、“远实用而近娱乐”的创作目的有关，所以其性质乃不过“丛残小语”[2]，其语言也多通俗而易懂。

对小说语言通俗这一特质的理解，至白话小说兴起后，批评家的认识就更为自觉而明确。庸愚子序《三国志通俗演义》，针对作品书名中的“演义”二字，认为“史之文，理微义奥”，“不通乎众人”，因而指出《三国志通俗演义》的特征就是“文不甚深，言不甚俗”，“盖欲读诵者，人人得而知之，若《诗》所谓里巷歌谣之义也”。当然，他们之所以强调作品要通俗易懂，与他们明确的创作目的有关，所以修髯子《三国志通俗演义引》就说：“史氏所志，事详而文古，义微而旨深，非通儒夙学，展卷间，鲜不便思困睡。故好事者以俗近语，隐括成编，欲天下之人，入耳而通其事，因事而悟其义，因义而兴乎感……”。正因其以“天下之人”为阅读对象，即所谓“主为俗人说”，所以语言就必须是浅近通俗之日常用语，“不得不尔”[3]。诸如此类的看法一直被广大小说批评家所接受、

① 胡应麟《少室山房笔丛·九流绪论》下。
② 鲁迅《中国小说史略》。
③ 胡应麟《少室山房笔丛·庄岳委谈》下。

拥护，并被创作者据为经典，夏履先即云："欲期警世，奚取艰深？"绿天馆主人在描述了小说的种种教化作用之后，反诘道："噫，不通俗而能之乎？"所以，酉阳野史才如此给小说下定义："夫小说者，乃坊间通俗之说。"诸如此类，均可见中国古代小说批评家们已自觉认识到小说必须通俗，这一文体特征。

但是，在中国古代小说创作及小说理论发展的实际进程中，对小说乃通俗之说的认识也不断深化。因为小说作为一种文学体裁，它属文学作品，在通俗的同时，也必须具有文学性，特别是文人大量加入小说作者队伍，并把小说当作文学作品来创作时，这种文人性、文学性便日益增强，而通俗性则受到很大冲击。比如古代小说发展到《红楼梦》、《儒林外史》、《聊斋志异》等作品，虽然仍具有一定的通俗性，为广大读者所喜爱，但其中却增加了许多文学性，其意义也并不浅显，其语言也不纯然通俗。这就是小说这一文学样式其语言由通俗性逐渐向通俗性与文学性相结合的代表。

其实小说批评家们很早也就注意到这种倾向，只是随着白话小说逐渐占据整个小说舞台使得批评家的这种意见没被重视而已。陈振孙《直斋书录解题》中就曾批评《夷坚志》中某些作品"叙事猥酿，属辞鄙俚"，而凌云翰则盛赞瞿佑《剪灯新话》"造意之奇，措辞之妙，粲然自成一家言"①。高儒《百川书志》则批评《宣和遗事》"辞近瞽史，颇伤不文"，认为《效颦集》内容虽好，但"文华让瞿大意迥高一步"。庸愚子也说"前代尝以野史作为评话，令瞽者演说，其间言辞鄙谬，又失之于野，士君子多厌之"，所以《三国志通俗演义》在"文不甚深"的同时，也考虑到"言不甚

① 凌云翰《剪灯新话序》。

俗”,注意到小说作品本身的文学性。但是随着晚明通俗白话小说势力大兴,人们在强调其通俗的同时,对文学性的认识则渐显不足,特别是三言之后的一些拟话本作品以及《金瓶梅词话》之后的一大批艳情、世情作品,语言多显得通俗有过,文华不足。而才子佳人类小说乃以文人作者而矫其浅显,渐而发展过渡到《儒林外史》以纯正之白话提炼之通俗语言成为文学语言,贡献良多,而《聊斋志异》、《红楼梦》则以传统文学语言加人白话而成美文,成小说语言之另一天地,其后这两路语言风格便成为小说语言之代表,如《歧路灯》《镜花缘》之发展《儒林外史》语言,而《花月痕》等则承《红楼梦》之传统。总之,语言通俗作为古代小说区别在于中国古代其他文学体裁的特征之一,其间也是颇经演变的,而其通俗之主流地位、总体风格则贯彻始终。

其次,我们再从来源来看。《汉书·艺文志》说“小说家者流,盖出于稗官,街谈巷语、道听途说者之所造也”,这是说“小说”的来源的。从这来源,我们也可以看出小说与其他文学样式的不同。

“小说家”之“出于稗官”,前人已多有论述,虽对“稗官”之理解稍有差异,但对“小官”的性质却是得到大多数人认同的,同时,对这种小官所职掌主要是采集街谈巷语的认识也是大致一致的。也就是说,“小说家”的作品其来源应该是民间的街谈巷语、道听途说。从这种来源来看,小说也应该与诗歌一样,最初是由文人搜集、记录、整理的,只是诗歌收集者的目标主要是歌谣之类,而“小说家”则是针对叙说性的有关言语(街谈巷语)。

小说最初的这种来源成了古代小说文体的最显著特征,而且延续甚久,并没有像诗歌那样很快为文人模拟仿作而脱离其最初来源。汉魏六朝志怪志人小说基本上全部是纪闻之作,即是

文人将自己听说的有关异闻趣事进行如实记录的产物，如《飞燕外传》乃汉代伶玄根据婢子樊通德所言赵后姊弟事记叙而成，晋代王嘉认为《博物志》乃张华"捃采天下遗逸……及世间闾里所说"① 而成，唐代颜师古说《西京杂记》"其书浅俗，出于里巷"②，宋代晁公武记载王仁裕"采摭民言，得开元天宝遗事一百五十九条"③，及至洪迈公开宣称"《夷坚》诸志，皆得之传闻"④，而且故事"非必出于当世贤卿大夫，盖寒人野僧，山客道士，瞽巫俚妇，下隶走卒，凡以异闻至，亦欣欣然受之"⑤，可见这些小说作品其来源与道听途说之关系。而《聊斋志异》的成书过程更是说明了这样的来源特征，蒲松龄在《聊斋自志》中介绍自己"才非干宝，雅爱搜神，情类黄州，喜人谈鬼。闻则命笔，遂以成编。久之，四方同人，又以邮筒相寄，因而物以好聚，所积益伙。"

不仅文言小说，白话小说最初其来源也是街谈巷议、道听途说。早期由民间讲故事而转化成的小说自不必说，空观主人即云："宋元时，有小说家一种，多采闾巷新事。"就连《水浒》、《三国》、《西游》其素材源头亦在民间之传说、故事，只不过是经过了作家整理加工而成长篇作品。胡应麟即说："世所传《宣和遗事》极鄙俚，然亦是胜国时闾阎俗说。"⑥ 当然，随着小说艺术的不断发展，作家个人有意的虚构愈来愈为大多数作者和读者所接受，于是许多作品其故事又不再直接来源于街谈巷议、道听途说。但这只是表面现象，从深一层的角度看，作家所描绘的生活、所刻

① 王嘉《拾遗记》。
② 《汉书·匡衡传》颜师古注。
③ 晁公武《郡斋读书志·开元天宝遗事》。
④ 《夷坚支志丁集序》。
⑤ 洪迈《夷坚丁志序》。
⑥ 《少室山房笔丛·庄岳委谈》下。

画的人物、所抒发的议论，在大多数情况下仍直接与街谈巷议有关，这些都是与诗歌、散文、戏剧等文学样式有着细微的差别的。

第三，我们再从分类上来看中国古代小说的特征。中国古代小说批评中关于小说文体特征的直接论述虽然较少，但在他们关于各种文学体裁的分类及小说自身的分类中也体现出他们对小说文体特征的认识。

中国文学研究素喜分类，因为分类必须订立标准，而这标准正体现了不同类别之间的差别。《易传·系辞上》有言："方以类聚，物以群分。"揭示的正是这样一个道理。古代文学批评家也有许多分类辨体之作，如《文章流别志》、《文体明辨序说》、《文章辨体序说》等。虽然这些专业的分类辨体之作中较少涉及小说，但对小说的分类在古代文学批评中同样存在。

最早在分类中涉及小说的应该是《汉书·艺文志》(当然它是继承刘向、刘歆父子的观点而来)，班固在《艺文志》中继承《七略》的分类法，分为六艺、诸子、诗赋、兵书、术数、方技几部分，其中诸子分为十家，即儒、道、阴阳、法、名、墨、纵横、杂、农、小说，第十家是小说家。由此可见，小说家类的作品其实是算入了现代意义上的哲学社会科学类，而不是文学作品(诗赋)类。从此大分类即可看出当时人们对小说这一类作品的认识，而且这种看法还影响制约着后代人们对小说的认识。

同时，通过对这一类下所属作品的分析，也可使我们知道分类者对这一类作品的认识。《汉书·艺文志》中列举了十五家小说，其言多浅薄，其事多不经，其作者多为史官、方士，其所述道理多为小道，其来源多为道听途说，诸如此类的特征，均是分类者根据自己对小说家作品的认识而挑选的。这类具有类似特征的作品聚集在一起，又进一步加强了小说这一体裁本身特征。

后来的史家著作在进行小说分类时，基本上贯彻了同样的原则，这也是各个时代史书作者对小说认识的反映，只是在标举具体作品时，也稍微有了一些变化，如记神异之事的《山海经》由《汉书·艺文志》的刑法家到《隋书·经籍志》的地理类，再到《旧唐书》、《宋史》归于五行类，后来胡应麟《少室山房笔丛》称之为“古今语怪之祖”，《四库全书总目提要》亦认为是“小说之最古者尔”。又如《隋书·经籍志》将《座右方》、《座右法》、《器准图》等混入小说家类，而《唐志》又剔除之，等等。所著录作品极其相似，而且解释也大致相类。如《隋志》即承《汉志》而认为“小说者，街说巷语之说也”。如此等等，均是从总体上对小说这一家进行的归类，从而显示出中国古代文人对古代小说的认识以及这些小说本身所具有的特征。

在古代小说批评中，更多的是从小说内部进行分类，从而显示出古代小说的独特风貌。较早对小说进行内部分类的当属刘向的《说苑》、《百家》与《新序》。刘向在《说苑叙录》中声明自己的编排原则是“以类相从，一一条其篇目”，今存《说苑》二十卷即正好是二十类，其分类标准则是按每则故事所叙内容来决定，分为君道、臣术、贵德、复恩、善说、奉使、丛谈等类。《新序》也是按照内容来分类的，其十卷分为杂事、刺奢、节士、善谋，而后代笔记小说的分类原则，正大致与此相同，如《世说新语》、《大唐新语》、《因话录》等。从这些类别名称正可看出古代作家和批评家是将何种作品看成了小说。从这种意义上看中国古代小说的特征，就可明白其与古代诗文和西方小说的区别。

当然，古代小说批评除了从内容上对小说进行分类外，还从具体形式上甄别各类小说。唐代刘知几《史通·杂述》就将“偏记小说”分为十家，其中有些类别用今天的观点来看，明显不属于

小说，如都邑簿、家史之类，但按照当时的观念，他这样的分类正体现了他对“小说”的认识。后来明人胡应麟对小说分类下了很大功夫，他联系小说创作和小说观念发展的实际，分小说为六类：志怪、传奇、杂录、丛谈、辨订、箴规，这就远较刘知几十家之分更接近今人之小说观以及当时小说发展的实际。但明显的是，胡应麟并未将宋元以来日益兴盛的白话类作品归入小说家，且将箴规类（《家训》、《世范》、《劝善》之作）算作小说，这实在与当时普遍的小说观不相吻合。延至《四库全书总目》中的“小说家类”，纪昀更是干脆将小说分为三类：“其一叙述杂事，其一记录异闻，其一缀缉琐语也。”这三类基本囊括了古代文言小说的内容，而其语言也充分显示了古代文言小说的特点，“叙述”、“记录”、“缀辑”之语表明了小说作为叙事文学的特征，而“杂事”、“异闻”、“琐语”则说明了古代文言小说内容上的大致范畴和特点，特别是“杂”、“异”、“琐”，深得古代文言小说的神髓。这样的分类，不仅体现了古代小说批评家的小说观，同时也反映了古代小说的文体特征。

三、古代小说批评中显示出的对小说功能的认识

中国古代小说批评家对小说功能的认识经历了多种变化，同时又有多种认识共存，如教育功能、博物功能、史鉴功能、消遣功能、愉悦功能等，有的是先后产生的，有的同时共存、相互渗透的，显示了中国文学批评独有的特色。而且多种功能的产生及对其的认识，又与人们对小说这一文学样式的认识密切相关。如小

说分类的君道、臣术、贵德等与小说的教化功能，辨订、杂录与史鉴功能，传奇、逸事、琐语与消遣功能等就，颇多关系。

（一）小说批评对小说教育功能的认识。中国古代文学批评历来强调“文以载道”，因此中国古代小说自它产生之日起，不管它是属于诸子还是属于文学类，对它的教育功能的要求是一直不变的。《汉书·艺文志》虽说“诸子十家，其可观者九家而已”，将“小说家”摒弃于“可观者”之外，但他同时又认为“虽小道，必有可观者焉”，而桓谭更直接表示小说家“治身理家，有可观之辞”，充分肯定小说家的教育作用。《隋书·经籍志》亦认为“儒、道、小说，圣人之教也，而有所偏”。这种观念被后人不断加以深化、发展，静恬主人的理论可作为这种教化作用说的代表，他在《金石缘序》中说：“小说何为而作也？曰以劝善也，以惩恶也。夫书之足以劝惩者，莫过于经史，而义理艰深，难令家喻而户晓，反不若稗官野乘福善祸淫之理悉备，忠佞贞邪之报昭然，能使人触目惊心，如听晨钟，如闻因果，其于世道人心不为小补也。”因此批评家对小说作品都明确提出要具有教育功能，否则就称之为“海盗海淫”之作而大加挞伐。卧闲草堂本《儒林外史》第三十九回回评即说：“余尝向友人言，大凡学者操觚有所著作，第一要有功于世道人心为主。此圣人所谓‘修辞立其诚’也。”在古代小说批评家眼中，只有让读者读了有所观感戒惧，达到劝善惩恶之目的的作品才能算是优秀作品。这种教育功能不仅作用于下层平民读者，而且对上层统治者也有借鉴意义，《忠义水浒传序》云：“有国者不可以不读，一读此传，则忠义不在水浒，而皆在于君侧矣；贤宰相不可以不读，一读此传，则忠义不在水浒，而皆在于朝廷矣……。”这种观点，又恰恰与最初的小说功能观相近，因为古代之所以有稗官之设，乃是为采传言于市而问谤誉于路，使王者

知闾巷风俗，有助政教。可见，这种教育功能在中国古代小说批评中确实是一以贯之的主张。当然，古代小说批评家也认识到小说的教化功能与经史、诗文的教化功能的区别，就是说小说要依靠人物形象的真实感人、故事情节的新奇化人来实施教化功能。这样的批评文字，在古代小说批评中所在多有，这里就不多说了。

（二）小说批评对小说博物功能的认识。除了教育功能外，中国古代小说批评家较早就认识到小说还具有博物功能，即阅读小说能增知识，广见闻，这种观念在魏晋六朝唐宋期间尤为强烈。刘勰《文心雕龙·谐隐》中就说："文辞之有谐隐，譬九流之有小说，盖稗官所采，以广视听。"刘知几亦认为："故学者有博闻旧事，多识其物，若不窥别录，不讨异书，专治周孔之章句，直守迂固之记传，亦何能自致乎此？"而且他之所以看重小说，认为"偏记小说，自成一家，而能与正史参行，其所由来尚矣"[①]，除了因为小说可补正史之不足外，主要还是因为其具有"多闻"的作用。且许多小说作品，如《山海经》、《神异经》、《博物志》、《拾遗记》等，都明显具有"纪事实、探物理、辨疑惑"等性质[②]，"学者得是书，开所闻扩所见者多矣"[③]。因此，即使是白话小说的说话人，其要求也很高："夫小说者，虽为末学，尤务多闻。非庸常浅识之流，有博览该通之理。"[④]只有这样才能达到让读者增加知识、扩充见闻的目的。可见，博物功能同样也是小说作家的自觉追求。另外，如《红楼梦》"一部书中，翰墨则诗词歌赋、制艺尺牍、爰书

---

① 刘知几《史通·杂述》。
② 李肇《唐国史补序》。
③ 杨维桢《说郛序》。
④ 罗烨《醉翁谈录·舌耕叙引》。

棋书画、医卜星相，乃匠作构造、栽种花果、畜养禽鱼、针黹烹调，巨细无遗；人物则方正阴邪、贞淫顽善、节烈豪侠、刚强懦弱，及前代女将、外洋诗女、仙佛鬼怪、尼僧女道、娼妓优伶、黠奴豪仆、盗贼邪魔、醉汉无赖，色色俱有；事迹则繁华筵宴、奢纵宣淫、操守贪廉、宫闱仪制、庆吊盛衰、判狱靖寇；以及……可谓包罗万象，囊括无遗。"[①] 这样的著作，必然能满足读者多方面特别是增知识、长见识等方面的需要，其他如农民军将领从《水浒》、《三国》中学得将略机变，而"唐人修《晋书》，凡《世说》语尽采之"[②]。诸如此类，均可见小说由于具有博物功能、认识作用而被读者广泛转引、运用的事实。

（三）中国古代小说批评还认识到小说具有史鉴功能。中国是个极其重史的国家，中国古代小说从其产生之日始也就被许多批评家往史的方向牵引。虽然班固《汉书·艺文志》中将小说归之于诸子类，但在其注语中也有"古史官记事也"、"考周事也"之辞，说明"小说家"与史书之关系密切，而后来的刘知几之所以重视小说，承认偏记小说能自成一家，其重要原因之一，即因"史有阙文"，而"博雅君子"可利用各种小说"以补其遗逸"[③]，同时，许多小说家也明确地以补正史之遗作为创作小说目的，如《汉武洞冥记自序》即云："今藉旧史之所不载者，聊以闻见，撰《洞冥记》四卷。"刘悚"自髫丱之年，便多闻往说"，因其"不足备大典，故系之小说之末"[④]，李肇也说："昔刘悚集小说，涉南北朝至开元，著为《传记》。"[⑤] 《新唐书·艺文志》中也说："至于上古三皇

① 王希廉《红楼梦点评》。
② 胡应麟《少室山房笔丛·九流绪论》下。
③ 刘知几《史通·采撰》。
④ 《隋唐嘉话序》。
⑤ 《唐国史补序》。

元，著为《传记》。"① 《新唐书·艺文志》中也说："至于上古三皇五帝以来世次，国家兴灭始终，僭窃伪乱，史官备矣。而传记、小说，外暨方言、地理、职官、氏族，皆出于史官之流也。"熊大木也认为"稗官野史，实记正史之未备"②，袁于令《隋史遗文序》说："史以遗名者何？所以辅正史也。"笑花主人则说"小说者，正史之余也"③，如此之类，均可见他们眼中正史与"小说"之间的关系。

除了将小说作品看作是补正史之余外，古代小说批评家也常常将创作小说之才与修史之才相提并论，《唐国史补》卷下论"韩沈良史才"有云："沈既济撰《枕中记》，庄生寓言之类；韩愈撰《毛颖传》，其文尤高，不下史迁，二篇真良史才也。"而唐人"行卷"则多用传奇作品，因"此等文备众体，可以见史才、诗笔、议论"④，《儒林外史》"作者以《史》《汉》才作为稗官"⑤，而袁宏道则盛称读了《水浒》后觉得"六经非至文，马迁失组练"⑥。这些评价都说明在古代小说批评家眼中，创作小说同样需要很高的才华，而优秀小说所体现的作家的才华也并不比著名史书如《史记》、《汉书》作者所具有的才华差。

古代小说批评家认识到小说的史鉴功能，小说与正史一样，能对读者产生借鉴作用。当然这也与小说的教化功能有关。中国古代史学家那种强烈的劝善惩恶意识与教化救世意识，对整个古代文学理论都有着极其深刻的影响。由于古代小说地位一直不高，但是它也属于叙事文学，与史传非常接近，所以古代小

① 《唐国史补序》。
② 熊大木《新刊大宋演义中兴英烈传序》。
③ 笑花主人《今古奇观序》。
④ 赵彦卫《云麓漫钞》卷八。
⑤ 卧闲草堂本《儒林外史》第一回回评。
⑥ 袁宏道《听朱生说〈水浒传〉》。

说批评家便竭力将小说向史传靠拢，或认为稗史亦史，或说稗官乃史之支流，或肯定稗官可以羽翼信史，或强调稗官可以补正史之不足。因此，史学家意识同时也就渗透到小说批评中，史学观中的实录精神、褒贬精神、善恶精神同样成为小说批评的标准之一，其精神在很大程度上具有一致性。因此，古代小说批评家在很多情况下都可能模糊小说功能与史书功能的界限，直接移用史学意识来评判小说，这同样也反映在小说家创作时的自觉追求中，这就更加深了批评家对小说史鉴功能的认识和要求。

（四）中国古代小说批评家还认识到小说应该具有消遣功能。小说在中国古代之所以一直是“小道”，为正统文人所鄙视，除了其本身来自民间，语言通俗，阐述的都是小道理以外，还与其具有消遣功能有关。中国古代文人其实是很轻视文学的，视文学之臣为弄臣，视文学创作为雕虫之技，他们渴望的是建功立业、流芳百世，无法投笔从戎、从政而成就事业的文人，之所以还不放弃文学，主要是因为文学可以勉强算作“经国之大业”，可以“载道”，实施教化，所以《诗》、《书》均可进而为经，而杜诗的最高价值是因其为“一代诗史”。在这种文学氛围中，坚持自己具有娱乐、消遣功能的古代小说其地位自然是不会高的了。虽然如此，中国古代小说作家和批评家并没有因此而放弃消遣功能这块阵地。因为它不仅是古代小说区别于其他文学体裁的固有特色，同时也是古代小说能够赢得读者、保证其本身不因其他文学样式的排挤而丧失存在理由的必要条件。另外，这还是古代小说家、批评家试图通过小说实施教化的必需手段，如果没有消遣功能，那么小说也就无法打动观众，于潜移默化中教育读者，顶多只能像经史一样，成为人所不乐观的教条。

在中国古代小说批评的各个阶段，批评家们都比较一致地

认为小说必须具有消遣功能，而且都明白这个消遣功能背后的实际价值。其实，中国古代小说最早起源于民间的“街谈巷语，道听途说”，而一件事之所以会被街谈巷说，则必定是因其具有新、奇、异、怪之色彩，因而方可能使“辁才讽说之徒，皆惊而相告”。而对这类事件的谈说，同时又与消遣有关。鲁迅先生说小说当起源于劳动者休息时的讲故事。虽则未必完全如此，但相互之间的街谈巷说必须有人聚集在一起，或休息或劳动，而以传播、交流新、奇、怪如此之类的消息、新闻、故事，其目的主要是为了消遣，则应该是可以相信的。

在古代小说的发展历程中，虽然分流为文言与白话两途，但娱乐消遣功能则一以贯之。白话小说与笑话故事密切相关自不待言，而且还与俳优杂戏说书表演等娱乐形式有相当渊源，即连文言小说也是将“助谈笑”、“资助谈柄”作为创作宗旨之一的。特别是在真正意义的小说观形成后，批评家更是明确认识到小说的消遣作用，郎瑛《七修类稿》说宋仁宗“日欲进一奇怪之事以娱乐”，天都外臣作《水浒传叙》则认为：“小说之兴，始于宋仁宗时，于时天下小康，边衅未动。人主垂衣之暇，命教坊乐部，纂取野记，按以歌词，与秘戏优工，相杂而奏。是后盛行，遍于朝野。盖虽不经，亦太平乐事，含哺击壤之遗也。”他将小说之兴起与其含有娱乐消遣功能，能够装点太平相联系，这种观点与绿天馆主人、即空观主人、笑花主人等人的看法都很接近，只不过后者认为白话小说始于南宋孝宗时，《今古奇观序》中说：“至有宋孝皇以天下养太上，命侍从访民间奇事，日进一回，谓之说话人，而通俗演义一种，乃始盛行。”总之，在他们眼中，小说之兴、之盛均与消遣需要有关。酉阳野史更直接认为：“夫小说者，乃坊间通俗之说，固非国史正纲，无过消遣于长夜永昼，或解闷于烦剧忧愁，以

豁一时之清怀耳。"[①] 即使对正统文人来说，小说至少也有如下作用："作劳经史之暇，辄一披阅，当抵掌扪虱之欢。"[②] 正如钱惟演卧则读小说一样。所以，尽管小说被许多人所鄙视，但仍能在文学领域内独树一帜，历久而不衰。正如胡应麟本人一样，虽然他将小说比作"淫声丽色"，持贬斥态度，但他却又对许多小说作品精心研究，加以很高评价，甚至自己也曾"戏辑诸小说，为《百家异苑》"。究其原因，则正如他自己所说："怪力乱神，俗流喜道，而亦博物所珍也；玄虚广莫，好事偏攻，而亦洽闻所昵也。谈虎者矜夸以示剧，而雕龙者闲掇之以为奇，辩鼠者证据以成名，而扪虱者类资之以送日。至于大雅君子，心知其妄，而口竟传之，旦斥其非，而暮引用之，犹之淫声丽色，恶之而弗能弗好也。"从他以上分析亦可看出，小说具有如此大的魔力既不是因其有教化功能而能佐经史之穷，也不是因其富含知识而令读者刻苦攻读，而是因其本为消遣之物，读之可以满足好奇心理，明知其妄而竟相读之，以其能消遣时日，排遣闷烦，获得娱乐也。

古代小说的消遣娱乐功能，还体现在作者在创作时常常也自觉地认识到小说创作乃"自娱以娱人"，将创作当作是游戏笔墨，抒写烦郁之情怀。特别是不带任何功利目的的创作，更能体现出创作上的消遣目的。

总之，消遣功能不仅是古代小说作家创作小说的原因、目的之一，同时也是小说能实现其他功能的必要手段；更主要的是，作品中是否具有明显的消遣功能，作者是否明确地以消遣为创作目的之一，也是我们区分小说与其他文学样式的标准之一。

（五）小说批评对小说审美功能的认识。小说的审美功能，是

① 酉阳野史《新刻续编三国志引》。
② 胡应麟《少室山房丛·二酉缀遗》中。

指小说作品能给读者带来审美享受,它与小说的消遣功能有关,审美愉悦同时也是消遣功能内涵之一,但它不同于单纯的消遣,审美愉悦在使读者感到快乐的同时还能接受美的洗礼,它更多的是一种心理感受,而不像消遣一样主要着眼于感官享受。对此,中国古代小说批评也作了较多的阐述。

与其他功能相比,中国古代小说批评对审美功能的发现和阐述显得略为落后,因为最初小说或采撷闾巷新说,或记载遗逸,并没有明确的美学意识贯串于作品,所以葛洪《神仙传自序》才惋惜"刘向所述,殊甚简略,而美事不举"。但不久,小说家自己便自觉认识到小说的审美要求,所以沈既济在《任氏传》中才说要"著文章之美,传要妙之情",通过生动曲折的故事,华美精彩的语言来达到作家的创作目的。正由于唐人明确意识到小说也必须具备这样的审美因素,所以唐代传奇才取得了极高的成就。具有审美功能的小说获得了更多读者的喜爱,洪迈即评之曰:"唐人小说,小小情事,凄惋欲绝,洵有神遇而不自知者,与诗律可并称一代之奇。"① 将唐人小说与唐诗相提并论,其实也并不过分,事实上,无论是从对后代文学的影响还是从后代读者群的数量看,唐人小说都可与唐诗相媲美。而唐人小说之所以能取得如此高的成就,并具有如此巨大的影响,也正与其具有高度的美学功能有关。

纵观中国古代小说史,真正取得最高地位的小说作品其实应是那些俗极而雅,最具文学审美功能的作品,如《红楼梦》、《儒林外史》、《聊斋志异》等等。这些作品除具有与其他小说共同的特征外,在审美感受上都更胜一筹。这些,古代小说批评家们虽

① 《唐人说荟例言》。

朦胧觉察有时却又语焉不详，像蠡夕居士《听夕闲谈小序》这样较为理解小说审美特征的批评文字，在中国古代小说批评中，仍属少见。他说："予则谓小说者当以怡神悦魄为主，使人之碌碌此世者，咸弃其焦思繁虑，而暂迁其心于恬适之境者也；又令人之闻为侠之风，则激其慷慨之气，闻忧愁之事，则动其凄婉之情，闻恶则深恶，闻善则深善，斯则又古人启发良心惩创逸志之微旨，且又为明于庶物、察于人伦之助也。"

但是，虽然小说批评在这方面缺少自觉，但中国古代小说创作本身却充分体现了这一点，由于这并不在本书论述范围，故而从略。

总之，中国古代小说批评在对小说功能的认识方面还是较为全面、科学的，与今世之小说批评在这方面也相当接近，那种误以为中国古代小说批评缺乏全面、系统的理论的看法至少在这方面并不适用，这也是本书着力介绍、分析中国古代小说批评对小说功能认识的原因之一。

四、小说批评中对小说文体认识的其他方面的内容

除以上几方面外，古代小说批评在文体方面还涉及到小说作品的虚实观、作家的创作动力、小说的社会地位和文学地位等方面的内容，现分而述之。

以当代的观念看，小说必须有虚构因素，否则拘泥于事实则为史书或曰传记或称报告文学。虽然史书也还有猜测、揣摩的实际情况在，如人物之语言，事过之后如何能完全记实？以此作参

照，则小说之必当虚构确应属小说这一文体之本质特征。但在中国古代小说批评中，这种虚构还是实录的观念及其之间的关系，还是颇为复杂的。

早期的小说大都采撷自街谈巷说，本无所谓虚实，特别是得之传闻，则难免有不实之处。同时，这类采自街谈巷说的小说，其主要目的还是或知民风，或为纪逸补遗，以有益于说明治身理家治国的道理，小说作者和批评家都还没意识到这里面的虚实问题。虽然许多小说作品所载明显不实，但从现在有关信息来推测，他们正是将小说当作实事看的。这可从刘向的有关作品如《说苑》得到证实，虽然书中记载了许多浅薄不中义理的事，但他都振振有辞，没发现他对任何事件抱怀疑态度。

但在汉代，已经开始有关于虚实的讨论，虽然这里讨论虚实时所涉及的作品，并没有确指为小说，但却肯定与小说有关。刘秀《上山海经表》中就说当时人多读《山海经》，“以为奇可以考祯祥变怪之物”，而晋郭璞《山海经叙》更明白直言：“世之览《山海经》者，皆以其闳诞迂夸，多奇怪俶傥之言，莫不疑焉。”可见对《山海经》所载之事，汉晋人还时有怀疑。而司马迁更明确地说：“至《禹本纪》、《山海经》所有怪物，余不敢言之。”对当时传言荆轲之事他也表示不信，他说：“世言荆轲，其称太子丹之命，‘天雨粟，马生角’也，太过。又言荆轲伤秦王，皆非也。”[①] 王充也言之凿凿地说：“传书言，燕太子丹朝于秦，不得去……当此之时，天地祐之，日为再中，天雨粟，乌白头，马生角，厨门木象生肉足。秦王以为圣，乃归之。此言虚也。”[②] 由此可见，当时之传闻中已有虚构之辞，而且据传闻而成的某些小说作品如《燕太子丹》也颇

① 司马迁《史记·刺客列传赞》。
② 王充《论衡·感虚》。

有此不实之辞，并因之受到指责。对此，汉代应劭特为解释说："原其所以有兹语者，丹实好士，无所爱名也，故闾阎小论饰成之耳。"① 他虽然没有明确说成是小说有意虚构，但他所谓"闾阎小论"实际正与"街谈巷说"相接近，所谓"闾里小知者之所及"。而他说《燕丹子》中这些虚构之辞乃是由于"闾阎小论饰成之"，这正触及到了小说创作中的虚构问题，可惜他仅就此事解释，并没有展开论述，但从此亦可知其对"闾阎小论"增添一些不实之辞也没表示反对，并解释、开脱其虚构的原因，此亦可见其态度。

汉魏南北朝时期，所谓虚实则更难论矣。张华作《博物志》四百卷，然晋武帝认为其"记事采言，亦多浮妄，宜更删剪"，可是，正统史书如《晋书·张华传》、《晋书·干宝传》、《梁书·任昉传》等等，则颇多记怪异不经之事。这可说明这样几个问题：首先，这个时期人们是崇实的，著述不欣赏记虚，这从裴启《语林》的遭遇亦可知。其次，这时期有许多记载虽则是本无其事，但作者却是以实录精神著录之，而这由实变虚，由虚变实的过程很可能就是由于传闻在街谈巷说的过程中被改变、虚化，而文人又当作实事而加以著录。这种现象其实汉代已很盛，王充就曾批评过这种现象，他说："好谈论者，增益实事，为美盛之语；用笔墨者，造生空文，为虚妄之传。听者以为真然，说而不舍；览者以为实事，传而不绝。"② 他还说："世俗所患，患言事增其实，著文垂辞，辞出溢其真，称美过其善，进恶没其罪。何则？俗人好奇，不奇，言不用也。故誉人不增其善，则闻者不快其意；毁人不溢其恶，则听者不惬于心……蜚流之言，百传之语，出小人之口，驰闾巷之间，其犹

---

① 应劭《风俗通义·正失》。
② 王充《论衡·对作》。

是也。”[1]从王充的分析也可看出，街谈巷语、闾阎传说必然会对事实有所增益、减损，增强奇异性、趣味性，从某种意义上说，这就构成了虚构。虽然王充这里是批评文学创作的言不符实之风，但当时的创作实绩和理论批评特别是小说创作却很少顾及至此。可以说，汉魏六朝的志怪志人小说实际上在无意中也接受了虚构。虽然少数作者和批评家曾倡言写实，但事实上并没能贯彻于小说创作的实践中。

时至梁朝殷芸创作《小说》时，对小说的虚构特征的认识已达到相当的深度。刘知几《史通·杂述》有云“刘敬叔《异苑》称：晋武库失火，汉高祖斩蛇剑穿屋而飞。其言不经，梁武帝命殷芸编为小说。”从这段记载可以看出当时人是将内容不经与“小说”这一概念的特征联系在一起的。在这里，很显然梁武帝、殷芸都是认为小说中当有不实因素即虚构的存在。

但值得注意的是，这段时间内无论人们对小说应否虚构抱什么态度，他们都没有有意识地去虚构，顶多是承认小说记载的可以是具备不实因素的故事，但并没有谁有意捏造故事，也就是说，他们大都停留在搜集、记录、整理阶段，并没有独立创作。所以胡应麟、鲁迅等才强调至唐人始作意好奇，有意为小说。所谓有意为小说，当即指有意识地虚构故事以成为小说，而不单纯是搜寻逸文、记录传闻，如唐初传奇《游仙窟》即是最明显的例证。但在唐人小说观中，仍然是主张实录占优势，虽然许多作品事实上大胆编造，甚至胡编小说以作人身攻击，而小说批评却落后于创作，如《南柯太守传》是一篇典型的带有虚构色彩的浪漫幻想小说，而作者李公佐却说：“公佐贞元十八年秋八月，自吴之洛，

① 王充《论衡·艺增》。

暂泊淮浦，偶觌淳于生棼，询访遗迹，翻覆再三，事皆摭实，辄编录成传，以资好事。”李公佐这种看法代表了大多数唐代传奇作者的观念，连宋人赵彦卫《云麓漫钞》也说“盖此等文备众体，可以见史才、诗笔、议论”，看重的也是其史家实录之才，而明确地有意识地进行虚构这种观念，在小说理论中尚未成为主流。

时至明代，特别是《水浒》、《三国》等长篇小说产生之后，小说必须有虚构的看法已被许多小说批评家所接受。谢肇淛《五杂俎》中就明确宣称“凡为小说及杂剧戏文，须是虚实相半，方为游戏三昧之笔”，王圻在《稗史汇编》中亦认为“惟虚故活”。同时，他们还进一步认识到虚构与写实的关系，即究竟该如何虚构方是合理的虚构。吟啸主人《平虏传序》说：“或曰：风闻得真假参半乎？予曰：苟有补于人心世道者，即微讹何妨。有坏于人心世道者，虽真亦置。”即空观主人《拍案惊奇序》亦云：“其事之真与饰、名之实与赝，各参半。文不足征，意殊有属，凡耳目前怪怪奇奇，当以无所不有。总以言之者无罪，闻之者足以为戒，可谓云尔而矣。”睡乡居士《二刻拍案惊奇序》更云：“正以幻中有真，乃为传神阿堵。”可见在这些批评家眼中，他们并非不强调真，而是他们追求的已经是合情合理的真，是经过虚构、加工后高于现实生活的真，这种虚构源于生活，又高于现实，这种观念已接近了现代小说观的要求。

在中国古代，稗官小说一直不算正宗之文学，而作小说的也不能称为文学家，那么为什么仍有那么多的作家从事小说创作呢？是什么促使他们拿起自己的笔选择小说作为自己创作所使用的体裁而不怕人鄙视、嘲讽？中国古代小说批评对此作了很好的分析。

最初的小说创作，其着眼点还在于小说于治身理家乃至治

国平天下的助教化的作用，所谓"虽小道，必有可观者焉"、"治身理家，有可观之辞"，正是针对此而言。试以《说苑》为例，现存明钞本分为二十卷，分别为君道、臣术、建本、立节、贵德之类，明显是为政教服务的，但所载又多为得自传闻的怪异不经之谈，如君道卷中有这样一则：殷太戊时，有桑谷生于庭，昏而生，比旦而拱。史请卜之汤庙，太戊从之。卜者曰："吾闻之祥者福之先也，见祥而为不善，则福不生；殃者祸之先者也，见殃而能为善，则祸不至。"于是，乃早朝而晏退，问疾吊丧，三日而桑谷自亡。可见作者虽以小说形式，但想达到的目的却与经史相同，即助人君、顺阴阳、明教化、示劝戒，这样的创作目的也被后代许多小说作者与批评家所接受。由于这种目的具有相当的崇高性质，因而也成为支撑作家坚持小说创作的动力之一。同时，由于后来小说这一形式愈益为广大读者所喜爱，所以更多的作者试图借用小说这一形式来达到自己实施教化的目的，在那个时代，这种创作目的与动力便显得更为明显。杜浚所谓"以通俗语言，鼓吹经传"①，焦循要求将"忠孝节义之训，寓于诙谐鬼怪之中"② 等观念，都说明中国古代小说批评对古代小说作家的这种创作动力有着清醒的认识。

在以治身理家、治国平天下为创作目的的理论发现之后，魏晋六朝许多作者还以"发明神道之不诬"为自己的创作目的，其实搜奇纪异除了证明神仙实有之外，尚有尚奇心理在作怪，所以延及后代，虽然为明神道之不诬的创作目的不再出现，而尚奇好异的创作动力却传承不息，成为小说创作的传统之一。

唐人作意好奇，故对奇行怪事，歌咏不足以纪其详细则发而

① 杜浚《十二楼序》。
② 焦循《易余籥录》卷二十"斥绝稗官小说"。

为小说，因之称唐人小说为“传奇”则再恰当不过。这种尚奇好异之风影响所及，连以弥补正史之不足为创作目的的小说其着眼点也往往是奇怪之事，如《唐国史补》就主要为“纪事实、探物理、辨疑惑、示劝戒，采风俗、助谈笑”而作，之所以要“探物理、辨疑惑”就因为其事奇异，而能“助谈笑”的则又往往是传闻中的怪异之人之事。至于唐人之以《玄怪录》、《卓异记》、《传奇》等为书名，则更显示了唐人好奇的创作动因。

宋人虽崇尚平实，但在小说观点上则尚奇，《太平广记》的编辑哺育了许多文人学士的小说趣味，喜人谈鬼的风气盛极一时。南宋张邦基说：“予闲适扬州里庐，因阅《太平广记》，每遇予兄子章家夜集，谈记中异事，以供笑语。”[①] 陆游还有诗描写同人谈鬼的情景：“五客围一炉，夜语穷幻怪。或夸雷可斫，或笑鬼可卖。”[②] 诸如此类的文化活动均可见宋代文人心理中的好奇倾向，这种尚奇心理不仅促进了小说的广泛传播，而且由于受到普遍的爱好和注意，小说创作本身也得到了长足的发展。南宋洪迈集《夷坚志》，共得四百二十卷，以至他自己亦有“人以予好奇尚异”之说。而陈振孙却批评说：“稗官小说，昔人固有为之矣，游戏笔端，资助谈柄，犹贤乎已可也，未有卷帙如此其多者，不亦谬用其心也哉！”他还有进一步的妙论：“且天壤间反常反物之事，惟其罕也，是以谓之怪；苟其多至于不胜载，则不得为异矣。”可见他也是从“好奇尚异”这个角度来揣测洪迈的创作目的的。

延及明清，尚奇好异仍是一些小说作者特别是文言小说作者的创作动力，但已不成为主流。这段时期占据主导地位的创作动因则是被许多批评家概括为“发愤著书”的情感因素。

---

① 《墨庄漫录》卷二。
② 《剑南诗稿》卷二十《致斋监中夜与同官纵谈鬼神效宛陵先生体》。

在中国古代，创作小说特别是白话小说根本上是不能算为文学家的，某些正统文人甚至鄙视小说作家，吴敬梓的友人程晋芳对吴敬梓极其尊敬，但在《怀人诗》中却发出如此遗憾地感慨："吾为斯人悲，竟以稗说传。"其实吴敬梓如果没这部"小说"，仅凭其诗文创作、《诗经》研究、个人品质、征君身份，其声名肯定不会流传如此广的。其实，像程晋芳这样对小说持轻视态度的大有人在，许多小说作者也常常自我解嘲，说创作小说仅仅是游戏笔墨，"为之，犹贤乎已"，或是作为消磨时间的手段，用来消遣的。比如草亭主人"老不得志，著书自娱，凡目之所见，耳之所闻，心有感触，皆笔之于书，遂成卷帙，名其编曰《娱目醒心》"[①]，盛时彦说其老师纪昀"天性孤峭，不甚喜交游，退食之余，焚香扫地，杜门著述而已。年近七十，不复以词赋经心，惟时时追录旧闻，以消闲送老"[②]，因此而成小说《阅微草堂笔记》。但是，令人不解的是消闲、消遣的途径很多，他们为什么一定要采用创作小说这种形式呢？特别是在中国古代创作小说既不能带来经济效益（极少数外），又不能借之立言以图不朽，而其他娱乐、消遣的方式如山水之乐、琴棋书画等都远比创作小说显得文雅、纯洁。因此，所谓创作小说是自娱娱人、消遣休闲等等说法的背后应该隐藏着更深刻的原因，古代小说批评家大都认为，这原因即是借创作小说以泄愤。

发愤著书并不始于小说批评，但较早的小说批评家李贽在《忠义水浒传序》中即说："太史公曰：'《说难》、《孤愤》，贤圣发愤之所为作也。'由此观之，古之贤圣，不愤则不作矣。不愤而作，譬如不寒而颤，不病而呻吟也，虽作何观乎！"他将《水浒传》归之为

① 自怡轩主人《娱目醒心编序》。
② 盛时彦《阅微草堂笔记》《姑妄听之·跋》。

发愤之所作，是因为"施罗二公身在元，心在宋，虽生元日，实愤宋事"，所以才作《水浒》以泄其愤。虽然金圣叹不同意此说，认为"《水浒传》却不然，施耐庵本无一肚皮宿怨要发挥出来，只是饱暖无事，又值心闲，不免伸纸弄笔，寻个题目，写出自家许多锦心绣口，故其是非皆不谬于圣人。"① 但细细追究，即使仅仅是为了"写出自家许多锦心绣口"，从选择小说这一形式本身我们也可看出作者其实是满腹才华（锦心绣口）却无从发泄，只得借为人所鄙视的白话小说来显露才华，这本身也是泄愤形式之一种。特别是其一反常调，歌颂与朝廷作对的盗寇梁山英雄，这也是作者变相的泄愤，所以李贽在《忠义水浒传序》中对其书具体泄愤内容所作的分析是比较接近实际情况的。

如果对古代小说创作动力作一总体扫描，我们会发现很多作品都是发愤而作的，天目山樵说《儒林外史》是作者"发愤著书，一吐其不平之鸣"，天花藏主人认为小说作者是因为"徒以贫而在下，无一人知己之怜，不幸憔悴以死，抱九原埋没之痛，岂不悲哉"，所以才"不得已而借乌有先生以发泄其黄粱事业"②，陈忱也是"穷愁潦倒，满眼牢骚，胸中块磊，无酒可浇"③，《金瓶梅》的作者是"满肚皮猖狂之泪，没处洒落，故以《金瓶梅》为大哭地"④、蒲松龄"少负异才，以气节自矜，落落不偶，卒困于经生以终，平生奇气，无所宣泄，悉寄之于书"⑤。如此之类的现象在中国古代小说创作史上比比皆是，有些作品虽说作者创作动机是"自娱"，但此自娱也是借泄愤而实现，李庆辰《醉茶志怪自序》即

① 金圣叹《读第五才子书法》。
② 《天花藏合刻七才子书序》。
③ 雁宕山樵《水浒后传序》。
④ 张竹坡《批评第一奇书金瓶梅读法》。
⑤ 余集《聊斋志异序》。

云："仆半生抑郁，累日长愁，借中书君为扫愁帚，故随时随地，闻则记之，聊以自娱。"朱翊清如此评价自己的小说："惜乎，具有此笔，乃不得置身史馆，与马班为奴隶也，是亦足聊以自娱矣！"[1]表面看是创作小说以"自娱"，其实也是满腹才华无从发泄，不得已创作小说以"埋忧"，其愤亦深矣。

中国古代小说作家之所以以发愤为创作动力，首先与他们的身份有关。古代文言小说的作者最早的为史官、方士之流，其后亦多下层文人，而白话小说作者则基本都是落魄文人，因为创作小说被人鄙视，所以功成名就之人大多不肯再作此事。而创作小说特别是长篇小说，则需要很高的艺术才华，所以能写出好小说的作者大多是怀才不遇、蹭蹬厄穷之辈，"不得已而借他人之酒杯，浇自己之磊块，以小说见"[2]，在这种情况下，小说成了作家表现才华、吐露愤懑的工具。

其次，古代作家发愤著小说还与小说这种艺术形式本身有关，小说作品特别是大部头的作品常常不仅需要作家有长期的情感积累，而且还需要有强烈的心理冲击、情感刺激，方能使作者产生创作冲动，并支撑作家耗尽心血完成创作。因为大多数古代小说作家沉沦下层郁郁不得志，生活也极为困苦，在如此艰难的环境中，作家却能写出数十万字乃至百十万字的锦绣巨著，这巨大的心理动力，必然与作家强烈的宣泄欲望有关，作家创作小说不仅是要显示自己的锦心绣口，更重要的是倾吐心中的愤懑不平之气，这种感情在古代小说创作中也是屡见不鲜的。张竹坡说《金瓶梅》的"作者不幸，身遭其难，吐之不能，吞之不可，搔抓

[1] 朱翊清《埋忧集自叙》。
[2] 湖海士《西湖二集序》。

不得，悲号无益，借此以自泄。”① 这种创作动力可说是古代小说作家进行创作时大多数人会遇到的情况。

当然，古代小说作家的心理创作动力还有许多，如试图以小说显示才学或作小说以记录时事、反映世态等，甚至有的人作小说以供报仇或作为人身攻击的工具。不过，更多的作品其作者之创作动因乃由多方面组成，如许多唐传奇作者试图以小说著文章之美，以作行卷之用；同时也有尚奇志异心理作怪，《西湖二集》的作者既想借小说以泄其怀才不遇之愤，又希望能通过小说显露其各方面的才华，所以作品中才有《海防图说》之类的大量非小说因素出现。诸如此类，均可见出古代小说创作动力的组成因素的复杂。

自《汉书·艺文志》将“小说家”列为诸子十家之一后，对“小说”的地位，历来之学者评价便不一。首先矛盾产生于班固自身，他既说“诸子十家，其可观者九家而已”，即小说一家不在可观者之列，但同时他又引用《论语》说“虽小道，必有可观者焉”，以说明小说家存在的价值与意义，这样的矛盾对后代小说观也产生了巨大的影响。许多文人学者视“小说”为“小道”，君子弗为也；而另有一些学者却强调“虽小道，必有可观者焉”，肯定其存在的合理性，为小说的地位辩护，而且随着小说的日益丰富发展，小说作品越来越为读者所喜闻乐见，即使正统文人也乐此不疲。胡应麟即分析说：“至于大雅君子，心知其妄，而口竞传之，旦斥其非，而暮引用之，犹之淫声丽色，恶之而弗能弗好也。夫好者弥多，传者弥众；传者日众，则作者日繁。”② 虽然他如别的“大雅君子”一样，喜好小说而又鄙视小说，但他对小说兴盛、“作者日繁”

① 《竹坡闲话》。
② 胡应麟《少室山房笔丛·九流绪论》下。

的原因分析还是正确的。随着小说作品特别是杰作的不断诞生，虽然仍有许多正统文人瞧不起小说，但他们也不得不承认小说具有强烈的感染力，小说以其作品本身的魅力，越来越提高本身的地位。同时，小说批评家也从不同角度为小说争取地位。有些批评家强调小说的社会作用，反驳某些文人说小说作品诲淫诲盗，如李贽认为《水浒传》之宣扬忠义，修髯子盛赞《三国志通俗演义》之"裨益风教"[①]，这些批评家认为小说可以劝善惩恶，动存鉴戒，"足以佐经书史传之穷"[②]，如此则小说的地位即可与经书史传相抗衡。还有的批评家从作品本身肯定小说的文学地位，金圣叹说"天下之文章，无有出《水浒》右者"[③]，洪迈说"唐人小说，小小情事，凄惋欲绝，洵有神遇而不自知者，与诗律可并称一代之奇。"既然小说作品在艺术价值上并不比其他文学体裁低，那么它理所当然应与其它体裁居于同等文学地位。还有的批评家以发展变化的眼光，从文学发展的大背景来考察，认为时至明、清，则戏曲小说乃文学之正宗，诸如此类，均可见在小说批评家眼中，小说之地位其实还是很高的。

但是在传统的正经士人眼中，小说仍是为人所瞧不起的，直到清代，著名学者钱大昕在《十驾斋养新录》中竟这样说："唐士大夫多浮薄轻佻，所作小说无非奇诡妖艳之事，任意编造，诳惑后辈……宋元以后，士之能自立者，皆耻而不为矣。而市井无赖，别有说书一家，演义盲词，日增月益，诲淫劝杀，为风俗人心之害，较之唐人小说，殆有甚矣。"他不但鄙薄唐人小说，还将后代人少作传奇小说称为是士子"耻而不为"，甚至将通俗小说作者

① 《三国志通俗演义引》。
② 无碍居士《警世通言序》。
③ 金圣叹《第五才子书施耐庵水浒传序》。

贬斥为"市井无赖"，可见其偏见之深。诗、词、戏曲、小说都是从民间走向都市，经过文人加工、改造而成熟的，为什么词曲能被正统士人所接受，而小说特别是通俗小说却一直未能取得文学正宗之地位呢？这首先与小说这一文学体裁的特性有关，小说作品的题材很广泛，而且多为奇怪神秘之事，即使是真人真事也要经过艺术加工、虚构，这就令一直重史、重实的士大夫感到不满，贬之为荒诞不经、无稽之谈。同时，小说特别是通俗小说其接受者主要为广大基层听众、读者，所以一向强调通俗，这也让追求雅的文人反感。文人自认为高人一等，当然不愿意仅满足于这些下里巴人。另外，小说创作（特别是长篇小说创作）其实是很难的，也不是所有人都很容易做到的。这使其也不像诗、词、曲一样拥有广泛的作者，从而也失去了很多的拥护者，李元复说："说部之书，以'话说'字起者，至今渐多……大概皆为说书人所撰，多成于粗鄙之人，或闲放之士，儒者不屑道，故其签帙不登于架。"① 便就从作者这一方面显示了古代通俗小说不受人重视的原因。

除了小说体裁之外，小说受到鄙视还与人们传统的小说观有关，自小说诞生之日起，它就与"小"结下了不解之缘，"小道"、"小家珍说"、"稗官"（稗，细米）、"短书"等等称呼，都说明从一开始小说就受到人们的轻视。同时传统认为小说乃道听途说、街谈巷议之所造，是"闾里小知者之所及"、"刍荛狂夫之议"②，即使说得有道理也仅仅是小道，仅供参考而已。又由于小说"言皆琐碎，事必丛残"③，而且因"道听途说之违理，街谈巷议之损实"，

---

① 《常谈丛录》。
② 班固《汉书·艺文志》。
③ 刘知几《史通·杂述》。

所以"虽取悦于小人,终见嗤于君子"[①],在这种舆论背景和理论传统下,小说受人歧视也是很正常的事。

总之,从整体上看,虽然有不少批评家一直努力为小说提高地位,但大多数正统士人还是对小说持反对和鄙视态度的。王利器先生所辑《元明清三代禁毁小说戏曲史料》"社会舆论"编反映的正是这种现实,所以鲁迅先生说,在中国古代,小说并不能算作文学作品,作小说的也不能算作文学家,这还是相当准确的,确实反映了中国古代小说在当时的地位。

以上,我们从若干方面分析了中国古代小说批评对小说概念及小说文体认识的演变。这是一个极其复杂的演变过程,有的问题提得很早,但却一直没引起批评家们的普遍重视;有的问题虽然没从正面提出,但在论述其他方面时则已有涉及;有的观念在形成后还仍有反复,倒退;有的观念之间还存在着矛盾。对于这样一个极其复杂的演变过程,需要进行进一步作系统、详尽的分析。本章虽然力求从多侧面进行描述,试图梳理出其发展变化的大致历程,但能否做到,是否反映了小说批评史发展的实际,也还有待于进一步的检验。

第二节　小说作品批评的历史演进

中国古代小说批评还有一个重要的组成部分,那就是古代批评家对小说作品所作的批评。这些批评文字既包括作者的自

① 刘知几《史通・采撰》。

序、评者的序跋、眉批、夹批、回评、圈点，也包括评论家作的单篇评论文字，正是这些构成了中国古代的小说作品批评，体现了中国古代小说批评独具一格的民族特色。

一、中国古代小说作品批评的发展概况

从中国古代小说作品批评的实际来看，序跋、单篇评论基本上是针对全书而作出的，而眉批、夹批、回评等则大都是就作品的具体情节、章回而作出的分析，而且这两者的发展历程也并不完全相同，兹分而述之。

我们先来看古代小说序跋类批评的发展过程。由于中国古代对小说概念理解的分歧和实际上的上古小说的大量散佚，所以，何时有古代小说序跋的产生也就存在着分歧。大致说来，汉代应该已经有小说的序跋或称单篇评论文字产生。如刘向有《说苑叙录》，而刘秀《上山海经表》中也对《山海经》的内容进行了分析、评价。延及魏晋六朝，则小说作品的自序及别人所作序跋则所在多有。这类序跋，或阐明作品内容、主旨，或说明创作目的、动机，如葛洪《神仙传自序》就说明自己写书是为了证明"仙化可得，不死可学"才广泛搜集"古之得仙者"的事迹的。干宝也说自己的《搜神记》"亦足以发明神道之不诬"。这种批评传统贯穿中国小说发展史的始终，后代小说集或长篇小说绝大多数都有各种各样的序跋文字，甚至唐代传奇某些单篇作品中，作者也特地申明自己的创作原因或创作目的，如李公佐《谢小娥传》中就说："如小娥，足以儆天下逆道乱常之心，足以观天下贞夫孝妇之节"。"知善不录，非《春秋》之义也，故作传以旌美之"，这就特地点明了创作目的。这种情况还出现在《南柯太守传》、《任氏

《莺莺传》等多篇传奇作品中。

追及明清，则小说作品的序跋形式更为多样，除了作者自序和他人所作之序跋外，还有批评家的读法、凡例、纲领、题辞、发凡、论略、总评等等文字。从某种意义上说，这些形式既可以说是原先序(叙)跋的进一步发展，也可以看作是关于作品的单篇论文，因为它们有的主要是分析作品的主旨，如陈忱《水浒后传论略》；有的则主要分析作品的艺术特征，如毛宗岗《读三国志法》。当然，分析作品主旨的常常也兼及作品的艺术特征，反之亦然。还有的单就作品的人物性格和人物描写作分析的，如怀林《梁山泊一百单八人优劣》，涂瀛《红楼梦论赞》。这些文字，虽然形式上与序跋等相似，但实际上亦可算作有关作品的单篇论文。

这类序跋、凡例、读法之类的批评文字基本上都是附在小说之前，在刻印时跟正文一起印行的；另外还有些评论文字本来既不是为刻印而写，所以也没跟作品一起印行，这类评价文字我们姑且称之为单篇论文。只是这类论文也较少长篇大论，大多为批评者有所感而发，且多见于笔记和书目之类，如高儒《百川书志》，在著录某些小说作品的同时，也对之作有评价。他这样评价赵弼的《效颦集》："言寓劝戒，事关名教，有严正之风，无淫放之失，更兼诸子所长，文华让瞿大意迥高一步。"短短几句，不但从思想内容上而且从艺术水平上对作品进行了评价鉴定。其他较早的如《直斋书录解题》，较晚的如《四库全书总目提要》等书目类作品基本都有对小说作品的分析评价。至于散见于各种笔记中的对古代小说作品进行评价的文字，更是繁多，较著名的如胡应麟《少室山房笔丛》、谢肇淛《五杂俎》、刘廷玑《在园杂志》等，都有许多文字涉及到对小说作品的批评。

我们再来看古代小说评点类批评的发展历程。评点类批评

包括眉批、夹批、旁批、圈点、回评等，在绝大多数有评点的作品中，批评者常常也作有序跋、读法、纲领等文字。这些文字与回评、眉批等评点性文字之间常常有相当的关联，有时是相互补充，相互照应的。如批评者常常用序跋、读法等形式从总体上对作品进行内容艺术上的概括和分析；用眉批、夹批、圈点等形式对作品中的具体情节、人物语言进行分析、赏鉴；用回评对每一回进行总评或对贯穿于全回或几回的情节人物进行分析。因此，我们在后文的研究中，仍将序跋和夹批等同属于评点来对待。只是因为序跋与夹批、回评等发展历史稍有不同，所以本节方才分而述之。

最早使用眉批对小说作品进行评点的是南宋的刘辰翁，他在继承传统大量评点诗文作品的同时，还大胆尝试评点了《世说新语》，因为《世说新语》篇幅短小各自成篇，所以刘辰翁于每篇所作的评点文字也大多言简意赅，常常是三言两语点明其艺术特征或阐述其深藏寓意。这种特点对后代小说的眉批、夹批大有影响，如“卫洗马初欲渡江，形神惨悴，语左右云：‘见此芒芒，不觉百端交集，苟未免有情，亦复谁能遣此？’”条下，刘辰翁有批云：“似痴、似懒，似多、似少，转觉柔情易断。”类似这样的评语，在后代小说评点中我们是常常能见到的。同时，刘辰翁还明确意识到《世说新语》是小说作品，所以在评点中也颇注意以小说的艺术特征去衡量作品。如曹操欲见匈奴使，以崔季珪替代，此篇中刘辰翁即评说为：“谓追杀此使，乃小说常情”。从他所作的评语中亦可看出，他的小说观在当时还是较为先进的。

在刘辰翁首作尝试以后，并没能出现古代小说评点的热潮，这一方面是由于像《世说新语》这样精彩的文言短篇小说集甚少，许多记鬼记神的搜奇志异之作艺术水平不够，很难引起评点

家的兴趣，而对优秀的单篇传奇作品的评论则又不宜采用眉批等形式；另一方面，白话小说由于通俗易懂，地位不高，人们普遍轻视，所以也很难让文论家去作评点尝试。但时至万历年间，评点开始大量出现在小说作品中。这一方面是由于《三国志通俗演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》等优秀作品大量诞生，赢得人们普遍的喜爱；另一方面是以李贽为代表的一大批思想家、文学家开始对小说重新认识，既抬高其地位，又肯定其价值，而且还亲自评点小说作品。在他们的倡导和实践下，古代小说的评点在明代中晚期乃至清代出现了极其繁盛的局面，而经名家评点的版本也大多成为最通行的本子，如金圣叹评本《水浒传》、毛评《三国演义》、张评《金瓶梅》、卧评《儒林外史》、脂评《红楼梦》等。名著配名家评相得益彰，赢得了读者的极大喜爱，为古代小说的发展、古代小说批评的兴盛作出了巨大贡献。

但是，到了晚清时代，中国古代小说的评点却没得到进一步的发展，虽仍有人运用评点形式评点小说，但大多粗制滥造，只有一些序跋性质的评点文字仍然继承传统，在形式上延续了古代小说批评的生命。

综观中国古代小说批评史，中国古代小说评点虽起源甚早，但直至晚明方始繁荣，在明末清初达到最兴盛，而且形式上也逐步完善，形成以序跋总论全书、以眉批评论具体情节、以回评分析贯穿各回内容的完整体系，成为中国古代小说批评最主要的组成部分。

二、小说评点与诗文评点的关系

中国古代文学的评点是由笺注等演变而来的，其历史极为

悠久，清代张潮说："文自昭明而后，始有选名；书从匡郑以来，渐多笺释。盖由流连欣赏，随手腕以加评；抑且阐发揄扬，并胸怀而迸露。"[①] 这就很形象地揭示了评点产生的原因，起初是对经史诗文作品中的字词句作笺释，渐而加进一些笺释者的评析，而形式也逐渐丰富多样，如眉批、夹批、圈点等。到了唐代，开始出现了专门以评析内容艺术为目的的诗文评点，至宋代则大盛，刘辰翁的《世说新语》评点便是诗文评点大量盛行的背景下的产物。

小说评点不仅是受诗文评点的启发而产生，而且诗文评点还从许多方面影响了小说批评，其眉批、夹批等形式上的继承且不必说，即连所用术语也多受其影响。这在明清时代的几位小说批评大家身上表现尤为明显，如金圣叹在评点《水浒传》的同时还评点了《离骚》、《庄子》、《史记》、杜诗，这就使他在评点《水浒》时常常受到影响。另外，从《第五才子书施耐庵水浒传》来看，他还常常运用一些评点八股文时所常用的术语，如所谓"草蛇灰线法"、"绵针泥刺法"、"背面铺粉法"、"横云断山法"等。这种情况在毛宗岗评本《三国演义》中更为明显。不仅是术语，即连小说评点的思维形式也常受到诗文评点的影响，特别是在分析文章的结构、情节、艺术时，他们常常用作文的办法来衡量小说，金圣叹所谓"天下之文章，无有出《水浒》右者"，正与那些八股文章大家的看法相似，"崔后渠、熊南沙、唐荆川、王遵岩、陈后冈谓《水浒传》委曲详尽，血脉贯通，《史记》而下，便是此书"[②]。由此可见某些评点家在评点小说时所采取的态度和所受的影响。

但是，中国古代小说评点虽然借用了诗文评点的某些术语

① 张潮《虞初新志凡例》。
② 李开先《词谑》。

并受到其很深的影响，但从整体上看，小说评点仍然有一套自己的体系和特点，如对人物描写、故事情节等方面的分析就远非诗文评点所能代替。诗文评点对小说评点的影响最主要的集中在文章结构等方面，对小说的特性、地位等方面的论述则极少影响。而且许多对小说艺术的分析反过来还影响了诗文创作和评价。因此，我们不能仅因小说评点中常用一些诗文评点特别是八股评语的形式和方法就笼统地贬低其价值，而应该具体分析其评点中所蕴含的新鲜而又丰富的思想，充分挖掘其合理因素，对古代小说评点的地位和价值作实事求是的评价。

三、小说评点文字与小说正文之间的关系

从中国古代小说评点的实际来看，绝大多数评语都是与正文一起存在的。评点者常常在抄本或刻本上加批，然后书商在刊刻时就以眉批、夹批、圈点等形式将正文与评点文字一起印行，当然极少数也有单独印行评语而不带正文的，如张文虎《儒林外史评》，但这种情况在中国古代毕竟比较少见。

由于大多数评点文字与小说正文一起存在，于是小说正文与评点文字之间就产生了极其微妙的关系。首先，评点中的眉批、夹批等文字常常对正文中的内容、情节、人物等作直接的分析和评价，使正文中比较隐晦的内容变得明显，作者的艺术构思也得到分析。这样的评点常常是对正文的解释和深化，有助于读者进一步理解原文。其次，评点者是因正文文章而生发感慨，这样的文字常常增加了作品内容的容量。第三，由于评点总是与正文刊刻在一起的，因而读者在欣赏原文时，自然会受到评点文字

的影响，在很多情况下，会因为思维惰性而顺着评者的观点理解作品，先入为主。即使读者不赞同其看法、其思路，考虑的方向也会受到评点文字的影响，这对正文本身的内涵、意义来说无疑也是一种潜在的影响。第四，不仅如此，由于评点文字与小说正文共同构成作品，这整部作品就成为一个有机的整体。特别是有各个不同时期的评点者对小说多次进行评点，这种情况也就会变得更为明显，各不同的评点本都会构成各自不同的版本系统。第五，有的评点者在评点过程中还参与了作品的创作，对他认为不妥当的字、词句乃至章节、回目进行修改，这在小说评点史上亦不乏其例。如齐省堂评本《儒林外史》在评点时就对回目"代为改正"，对文字亦"代为修饰一二"①，这样的改动在其他小说评点中亦时有可见。这就导致评点与正文之间的关系就显得更为复杂微妙。第六，由于有的评点在刻印过程中产生差错，误将评点文字作正文或将正文与评点文字相混淆，这种情况在古代小说中亦曾经出现，如《红楼梦》的脂批，就使评点与正文之间的关系变得更为复杂。虽然这种情况在中国古代小说批评中出现得比较少，但大多数读者在阅读有评点的小说时总会将正文与评点文字放在一起理解的，许多后来的评点者常常将以前的评点与正文同时作为评点的对象，有针对性地提出自己的看法，这就是更明显的例子。

总之，由于中国古代小说批评主要使用评点这一形式，所以评点文字与小说正文之间产生了如此复杂微妙的关系，这也是中国古代小说批评的民族特点之一。

---

①《齐省堂增订儒林外史例言》。

四、小说评点与阅读心理

中国古代小说评点大多是评点者在阅读作品过程中有所感受而引发的思考、感慨等方面的内容。《聊斋志异》评者冯镇峦所谓："予尝评阅数过，每多会心别解，不作泛泛语……至得意处，便疾书数行。"① 《儒林外史》评者徐允临也说："而余偶有感触，亦时加一二语，附识于眉。"② 也就是说，这些评点者在批评作品时都是有感而发，不是无病呻吟，和小说作者一样，他们都感到有话要说，不吐不快，这才随兴所至，随手加评。那么他们到底是在怎样的心理状态下进行的评点，读者又是以何种态度对待他们的评点的呢？

第一种心理是共鸣。共鸣不仅出现在评者与作者之间，同时还出现在读者与作者、读者与评点者之间。当评点者在阅读、批点作品时，作品中那独特的构思、新奇的内容、精彩的语言、与自己心灵相通的细节等，常常会引发评点者的评点欲望，在这些章节、字句旁，评点者常常忍不住留下自己的批语，短至一二字，如"妙"、"绝妙"之类，长至数十百字，如脂京本《红楼梦》第十六回有一夹批云："一段赵妪讨情闲文，却引出通部脉络，所谓由小及大，譬如登高必自卑之意。细思大观园一事，若从如何奉旨起造，又如何分派众人，从头细细直写，将来几千样细事如何能顺笔一气(写)清，又将落于死板拮据之乡；故只用琏凤夫妻二人一问一答，上用赵妪讨情作引，下用蓉、蔷来说事作收，余者随笔顺笔略一点染，则耀然洞彻矣。"虽为夹批，却也极长，这样或长或短的

① 冯镇峦《读聊斋杂说》。
② 从好斋辑本《儒林外史跋》。

眉批、夹批在古代小说中都很常见，而且大多贴切自然，可以说极得原作之神韵，后来之读者在阅读作品时看到这类批语，也不禁拍案叫绝，这种情况即是共鸣。

共鸣首先是一种情感因素，由于评点者对作家所描写的生活极其熟悉，对作品中所反映的人生经验、生活哲理有相通之处，因而格外感动，不禁有一种情感需要发泄，于是发而为批点。如甲戌本《红楼梦》第五回在“势败休云贵，家亡莫论亲”一句下，有批语云：“非经历过者，此二句则云纸上谈兵。过来人那里不哭！”事实上，没有经历过的读者在此等处确实可能轻轻放过，而不产生共鸣。但由于评点者与作者产生了共鸣，并点而出之，所以读者见到这样的批语，常常也会作进一步的思考，进而认识到这种感情背后的深层意蕴。因此，阅读带有评点文字的小说作品，读者常常会产生更多的共鸣。这也是古代小说中的评点本较为流行的原因之一。

虽然很多小说评点是读者兴之所至随手添加的，但从目前存留下的小说作品看，这种随手添加的评点大多是消遣而已，随生随灭，私人藏书或许有，但将之刊印出版的却极少。真正用来刊印成为评点本的小说作品，绝大多数都是评点者有意识地系统评阅的。也就是说，评点者在评阅时已是有意识地要留给别人看的，评点中序跋读法等类文字尤其如此。因此，在评阅作品时，他就不仅仅是将自己的主观印象、即时感受随手记在作品中，还要细心寻绎作品中的深层含义以及作者所运用的手法。比如说，《云仙笑》第一册《拙书生礼斗登高》中，在开始介绍人物时说“原来曾杰却是个才子”，即有行侧批说是“祸根”，下文说曾杰兄弟“更有一件，最喜戏谑”，旁侧批又曰“伏下正题一案”，像这样的批语，如果不读完全文，评者是无法作出的，只有在洞晓全文之

后再进行评点时，方可悟出作者的用心，作出如此的评点。就一般读者而言，他们最关注的一般是人物命运的结局、小说情节的发展，他们即使在后文看出前文是此处的伏线，也很少打断阅读再翻到前文寻找伏线。从这个意义上看，有意识的评点往往是评点者精心分析、细心寻绎的产物，与一般的阅读感受并不完全相同，所以他们常常能看出普通读者所忽略的内容，能与作者产生更多的共鸣。因而读者在看到他们的评点时，往往会觉得评点者超过自己多多。同时，经过评点者的指点，他们会觉得恍然大悟，对评者的见解会心一笑。这种交流同时在三者之间进行，即作者、评点者、读者。由于评点者在下笔时同时考虑到读者因素，因此潜意识中必然会从读者的角度思考作品，有时还代读者发问，自己回答，以求尽量让读者能理解、相信、顺从自己的观点。这就为三者之间的交流、共鸣提供了成熟的条件。

从这样的过程我们亦可窥知评点者在评点时的心理状态。由于与作者产生了共鸣，所以评点者在评点时必然是心有所感，满腔激情，情感起伏很大，在分析内容时尤其如此，《红楼梦》脂批中有许多评语即反映了这种情况。如脂京本第十七、十八回中有旁批曰："不肖子弟来看形容。余初见之，不觉怒焉，盖谓作者形容余幼年往事；因思彼亦自写其照，何独余哉；信笔书之，供诸大众同一发笑。"这批语本身即透露了评点者本人的心理变化过程。再比如脂靖本第四十九回有眉批云："一部书，起是梦中，宝玉情是梦中，贾瑞淫又是梦中，可卿家计长又是梦中，今作诗也是梦中，是故红楼梦也。今余亦在梦中，特为批评梦中之人而特作此一梦也。"评者不但从"梦"这个情节中总结出作者的创作意图与创作心理，同时也表明了自己评点时所具的心理状态。另外像《儒林外史》卧闲草堂本第三十九回回评中，评者说："余尝向

友人言，大凡学者操觚有所著作，第一要有功于世道人心为主，此圣人所谓'修辞立其诚'也。"通过这段自白，我们就可以理解为什么评者在整个评点中特别注意"薄俗浇漓，人情冷暖"、"功名富贵"等社会弊端，而且多次言说"此书有功于人世处不少也"的内在原因，因为他正是同样对社会现实强烈不满，所以对作者猛烈抨击这些社会弊病就颇有同感，因此在评点中就特别自觉地关注这些描写，一再评说、赞扬。

后来之评点者天目山樵在《儒林外史评》中更明确指出："是书特为名士下针砭……读者宜处处回光返照，有则改之，无则加勉，勿负著书者一肚皮眼泪，则批书者之所望也。"根据这样的评语，我们亦可觇知评点者是以何种心理、态度去评点小说作品的了。正由于读者具有这样的心理状态，所以一旦他与作家的观念产生了强烈共鸣时，他就会不由自主地要将自己的这种想法、见识写下来，既是为了表达自己的见解，同时也是希望读者不辜负作者的创作意图，故而用明白直接的语言将文学作品中隐藏的深意直揭出来，这种心理状态和评点行为在中国古代小说批评中极为常见。

除了共鸣外，评点者与阅读者还常常具有期待心理。读者在阅读小说作品的过程中，常常会根据已知的人物和情节推测事情发展的过程、人物的结局等，因此在阅读过程中便会出现期待心理，希望自己的推测在作品中能得到验证。古代小说的评点者同时也是接受者，他们在阅读作品、评点作品时同样会出现期待心理。如果更进一步，读者在阅读有评点的小说时，同样会有种种判断、分析、理解，因此，当看到评点者的意见时，他们也会有一种期待心理；一旦发现评者批语与自己完全一致时，同样会因期待心理得到满足而欣喜乃至再加批语。这种期待心理在中国

古代小说批评中显得尤为明显。

在古代小说作品中，最令人期待的是读者意料中的人物结局的逐步实现，特别是在因果报应类作品中。这不仅与作者所塑造的人物形象、编造的故事情节都具有强烈的暗示性有关，而且与作者本人的创作目的有关。特别是中国古代小说作家往往是不惧怕在作品一开始便将自己的创作意图明显说出来的，所以，读者常常能预先知道作品中主要人物的可能有的结局；即使不能明确知道，根据作者的鲜明的态度，也是有所估猜；如果再稍知一点古代小说的传统写法，那就更有把握了。在这种特定情势下，读者关注的往往是故事情节如何展开，如何顺理成章而又波澜曲折地奔向那个预定的终点。

在这种过程中，评点者喜欢探究的是作家在既定的结局面前，如何让人物行动，既合理又颇具趣味，所以在曲折时他预测情节的发展，希望作者按照他的思路来考虑，在平坦时他设计人物的行动、让事情变得丰富曲折而又让人觉得真实可信。他与作家的关系既是交流又是切磋。当作家实践符合他的设想，满足了他的期待心理时，他会分析、赞扬，当作家的创作实践与他的期待相悖时，他会深入分析其原因，如作家确实合理，对他有所启发，他会更加赞扬；反之，则会被视为败笔，予以批评。这些文字在古代小说的评点中几乎随处可见。比如，毛氏父子评点的《三国演义》中其《读法》就明确指出："论其呼应有法，则读前卷定知其有后卷；论其变化无方，则读前文更不料其有后文。于其可知，见《三国》之文之精；于其不可料，更见《三国》之文之幻矣。"其实从整个作品来看，《三国演义》的大结局是没读过作品的人也知道的，而其中的小结局则是读过作品的人大多也知道的，但却有那么多的读者在读过一遍又一遍后还要再读，在这个阅读过程

中，显然期待心理起了很重要的作用。对批评家而言，由于他是在读过作品乃至极其熟悉后才对作品进行分析的，所以期待心理在其中所起的作用，对评点的影响便显得尤其巨大。

由于受期待心理的影响，评点者在批评作品的过程中还常常设身处地为作者和读者考虑，分析创作所用艺术手法的目的与读者的期待心理之间的关系。因为评者首先是读者，他了解在哪些地方读者易产生期待心理，而这些地方往往又是作者吊读者胃口的关键所在，所以这些地方通常会成为评点者关注的焦点。如《水浒传》第八回写林冲在柴进庄上与洪教头比武，本是极好看的一场戏，但柴进却说："且把酒来吃着，待月上来也罢。"所以在此处金圣叹批曰："说使棒反吃酒，极力摇曳，使读者心痒无挠处。"比赛终于开始，刚打四五个回合，林冲却又托地跳出圈子来，叫一声"少歇"，原来是要脱枷，待取下枷后，刚要重新比赛，柴进却又叫道："且住！"读者越是期望比赛迅速开始进行，有个结果，而且大都认为林冲必胜，急于看到洪教头受点教训及败后的惨状，作者却越显手段，将情节安排得曲折多变。这些正是评点者极好的话题，所以金圣叹再三说："奇哉！真所谓极忙极热之文，偏要一断一续而写，令我读之叹绝。"这样的评点与正文紧密结合，既从读者角度分析了临场感受，又从评者的角度体味了作者的高超艺术水平，极得作者之心，读之亦令人叹绝。

当然，由于读者在阅读、接受过程中会受到种种因素的影响，评点者本人也会由于经历、兴趣、阅读环境等因素具有个人独特性，因此，期待心理的内涵便会因人而异，评者与读者所具之期待心理有时会产生矛盾、差异。但是，从总体看，期待心理仍然是古代小说评点者在批评作品时所具有的心理状态之一种。

鲁迅先生曾将《野叟曝言》、《镜花缘》、《蟫史》等"以小说为

庋学问文章之具”的作品称为炫学小说。这种借小说以炫学弄才、寄托感慨的情况不仅出现在小说创作中，还出现在小说评点中，成为某些小说批评家进行批评的心理动力，只是在小说评点中这种炫学弄才的内容稍有不同而已。

对小说作品的批评，本应该是通过分析其思想内容、总结其艺术特色以帮助读者更好地理解小说并为其他作者提供有益借鉴为主要批评目的的，只要能达到这样的目的，评点文字或长或短、或深或浅均可。但是，一些评点者在批评文字中常常连篇累牍、故弄玄虚地提供很多作法、读法之类，虽然显得很有研究，事实上并不能为读者的阅读、作者的创作提供多少有益的启示。如毛宗岗《读三国志法》一文，其中论及《三国演义》作法之妙、巧夺天工，其论述则琐细皆备、铺陈夸饰，颇有无聊之内容。如说“《三国》一书，有以宾衬主之妙”，则将全书中稍能与此项有关的内容尽相排列，最后还说“诸如此类，不可悉数”。不仅如此，在他眼中“《三国》一书，有……之妙”还很多，每种“妙”之下都要穷形尽相，大量铺排；其实每种之下略举一二即可，但他却非要尽数列出不可，这便有炫学弄才之嫌。

这种情况不仅出现在毛宗岗《读三国志法》中，其他如金圣叹批《水浒》、张竹坡评《金瓶梅》中多多少少亦有这种情况。在这些评点文字中，评者不仅着力显示出自己对小说情节、人物的熟悉与了如指掌，而且竭力炫露自己眼光之精明、看法之独到与艺术分析水平的高超，所以不惜笔墨，尽情发挥，这里面显然有作评者之炫学心理在起作用。

评点者的炫学心理表现之二是评点者的有些评点文字常常显得极其夸张，对评点对象过于溢美，过分强调评点内容的重要性，如《容与堂本李卓吾先生批评忠义水浒传》第十三回回评说：

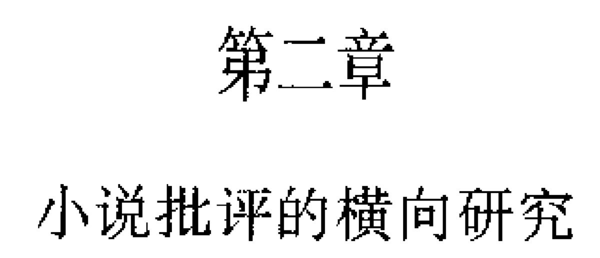
"《水浒传》文字形容既妙,转换又神。如此回文字形容刻画周谨、杨志、索超处已胜太史公一筹;至其转换到刘唐处来,真有出神入化手段。此岂人力可到,定是化工文字,可先天地始,后天地终。不妄不妄!"第二十一回回评又说:"至其中转转关目,恐施罗二君亦不自料到此。余谓断有鬼神助之也。"这些话难免有虚美之嫌。当然《水浒传》本来即是很好的作品,可是即连《孝义雪月梅传》这样的作品,评者月岩也盛赞作者"镜湖真圣于文者也"(十七回回评)、"镜湖真是第一通人"(二十二)、"真是作家高手"(三十八),洵不知评点者之标准到底是如何定的。可是这种字样在小说评点中俯拾皆是,这其中当然亦有评点者恃才惊世的炫学心理在。

至于过分夸大评点作用的语句,在古代小说评点中也屡见不鲜,如金圣叹说:"看得《水浒传》出时,他书便如破竹。"[①] 因为"水浒之文精严,读之即得读一切书之法"[②],张竹坡则说:"读《金瓶梅》当看其结穴发脉、关锁照应处。子弟会得,才许他读《左》、《国》、《庄》、《骚》、《史》、子也。"[③] 而要得其书之作法,则显然当看他们的批评,在他们批点文字的引导下去揣摩文章作法。这也是评点者细心寻绎、到处详细分析文章作法的原因所在。只是这未免有夸张之嫌,首先是掌握这些作法未必就有实际用处,其次是作品本身是否就具有像他们所分析的那样的艺术特征,其作用是否就那么大,这些都会让读者感到怀疑。而评点者却能寻绎出许多方法、技巧,并作出如此高的评价,这很可能也与炫学心理有关。

① 《读第五才子书法》。
② 金圣叹《第五才子书施耐庵水浒传序三》。
③ 《批评第一奇书金瓶梅读法》。

正如炫学小说是以小说显露才华、提高小说品位为创作动机一样，评点中的炫学倾向也与此有关。正统文人一向鄙视小说，而评点小说也同属雕虫小技。为了为小说争取文学地位，为评点小说洗冤正名，许多评点者在评点时一方面是强调小说有益于世道人心；另一方面便是提高小说的艺术价值。通过以评点的形式详细分析其句有句法、章有章法，其文字之美乃出于经史之上，并通过具体细致的分析来证明这一点，这就既表明小说作品并非仅是通俗浅陋之作，而是蕴有极高超之写作技巧，同时也说明小说批评家也并非是胸中无才、笔下干枯之人，借此亦可提高小说评点的品位和档次。这大概也是小说评点中炫学心理广泛存在的原因之一。

但是，正如炫学小说常常令人难以卒读一样，大量的炫学性的评语也常常令读者反感，特别是那些八股调的艺术分析与罗列，很少为读者所重视。因为小说作品之所以被众多读者所喜爱，首先是因其具有愉悦消遣功能，因此，那些长篇大论、烦琐论述常常并不能吸引读者，倒是作品中那些嬉笑怒骂、三言两语、简洁明快的批语更能令读者击节赏叹。这些炫学性的批评文字除了可供美学史研究作参考外，一般已很少能吸引人的注意了。这大概也是具有炫学心理的评点者所始料不及的。但他们既然想显露才华、有倾吐欲望，在详尽写出那些看法、观点、分析后心理也就满足了。这种心理现象也同样表现在处于共鸣、期待状态中的批评家身上。



第二章

小说批评的横向研究

中国古代小说批评在长期的发展过程中，逐渐形成了若干体系、理论，对这些问题的分析，目前我们做得还很不够。另外，对古代小说批评的价值、方法与作用、特点与前途等等都还缺少分析，因此，我们在梳理了古代小说批评的发展史后，再对这些问题作横向研究。主要研究古代小说作品批评，即序跋类与评点类及单篇论文等小说批评中所涉及的相关问题。

第一节　小说批评的目的与价值

中国古代小说很多作品都有形式各异的批评文字，序跋类之外，回评、眉批、侧批、夹批等形式使用得也很多，而且有相当多的作品有好几种评本，如《西游记》、《聊斋志异》、《儒林外史》、《红楼梦》等都是如此。为什么会有如此之多的评点？评者是为着何种目的写下这许多评点文字的？这些评点文字有何价值？这是本节所要讨论的问题。

一、小说评点产生和兴盛的原因

随着中国古代小说的不断繁荣，小说作品批评应运而生。由于小说拥有大量的作者和读者，评点也随之迅速进入千家万户。由于评点文字大多精练扼要、明快流畅，很能吸引读者，这反过来也促进了小说的进一步推广。这样，许多书坊在刊刻小说时，常常要请名家撰写序跋或加批点，有的甚至是假托以求吸引读者。如《水浒传》、《三国演义》、《西游记》等作品都有所谓李卓吾评本，仅《三国演义》的各种版本中标明李卓吾批评的就有天德堂刊本、烟水散人编次本、吴观明刊本、宝翰楼刊本、绿荫堂刊本、藜光楼与槐植堂刊本等，而《三国演义》除了李卓吾评本外，还有钟敬伯评本与毛宗岗评本。诸多的名家评，既繁荣了小说评点，又为总结小说艺术经验、扩大小说影响提供了极好的经验，书坊也因之能大量招徕顾客，赚到钱后又愿意继续刊印小说，这为古代小说的保存、流传都作出了有益的贡献。

除了书坊约请、评点者通过评点作品可获得报酬外，更多的评点者是自觉主动地评点古代小说作品的。那么，他们的评点动力或曰原因、目的又是什么呢？

清代小说批评家刘廷玑在论及各类小说时曾说："然而作者本寓劝惩，读者每至流荡，岂非不善读书之过哉。天下不善读书者，百倍于善读书者。读而不善，不如不读；欲人不读，不如不存。"① 但是，这本身却是不现实的，因为即使是"大雅君子"，也是"心知其妄，而口竟传之；且斥其非，而暮引用之。犹之淫声丽

① 刘廷玑《在园杂志》。

色，恶之而弗能弗好也"[1]。那么，如何既让广大读者能读到小说，又不至于错入歧途呢？除了小说作者进一步加强劝惩寓意外，评点者通过批点更好地引导读者便是个极好的方法。因此，阐发作者深藏于作品内的劝善惩恶之教化意图、引导读者正确理解小说作品便成了许多评点者着力追求的目标。

《水浒传》自诞生之日起，就屡屡被人称为海盗之书，建议焚之者屡不乏人。袁中道甚至记载李贽常称《水浒》诸英雄为豪杰，而其侍者常志却因之中了《水浒》之毒，自诩为鲁智深，每每欲杀人放火，最终连李贽都容他不下[2]。与此同时，《水浒传》却受到了广大读者的热烈喜爱，明代《水浒传》的刊印者极多，正说明其广有市场，拥有大量读者，书商有利可赚。在这种情况下，容与堂本《忠义水浒传》与袁无涯本《忠义水浒全书》应运而生，它们都是署名李卓吾评点的。其共同点在于：首先，一致强调《水浒传》乃《忠义水浒传》，因为《水浒传》较早的版本(如都察院刻本、天都外臣叙本)大都称《水浒传》，只有极少数称为《忠义水浒传》，托名李贽评本的这两个本子都一致称为《忠义水浒传》，《忠义水浒传叙》中强调"忠义"，整篇叙即围绕"忠义"而展开，结论是不仅宋公明"是以谓之忠义"，就是"聚啸水浒之强人"也是"欲不谓之忠义不可也"。其次，叙中认为《水浒》并不海盗，相反，一读《水浒》则自然而生忠义之心。如果不读的话，则忠义将"不在朝廷，不在君侧，不在干城心腹，乌乎在？在'水浒'"。再次，为什么会有人认为《水浒传》海盗呢？其原因在于不善读。所以《叙》中说："若夫好事者资其谈柄，用兵者　其谋画，要以各见所长，乌睹所谓忠义者哉！"在这种情况下要体现作者的创作意图，实现作者

[1] 胡应麟《少室山房笔丛·九流绪论》下。
[2] 袁中道《游居柿录》卷九。

劝善惩恶的目的，就要靠评者的分析启发与引导了。所以叙中才特地点出“忠义”二字大做文章，以纠偏失，以正视听。

类似这样的目的，在古代小说评点中极其常见。如《儒林外史》一书，刻画社会弊端、世态炎凉极其深刻，以至于有人“以为形容刻薄，非忠厚之道”。但是，“其实作者之意为醒世计，非为骂世也。”① 为了让读者正确理解作者创作的良苦用心，就有必要对作品中的善善恶恶作细致的分析。在最早的卧闲草堂本中即有闲斋老人注意及此，他在序中说：“稗官为史之支流，善读稗官者，可进于史；故其为书，亦必善善恶恶，俾读者有所观感戒惧，而风俗人心庶以维持不坏也。”正因为如此，所以他才明白点出作品之用意，说：“夫曰《外史》，原不自居正史之列也；曰《儒林》，迥异元虚荒渺之谈也。其书以功名富贵为一篇之骨，有心艳功名富贵而媚人下人者，有倚仗功名富贵而骄人傲人者，有假托无意功名富贵自以为高，被人看破耻笑者，终乃以辞却功名富贵、品地最上一层，为中流砥柱。”所以读者围绕这样的中心去阅读作品，则“读之者，无论是何人品，无不可取以自镜”。作品中的回末总评也紧紧围绕此而展开，由此亦可知评点者的苦心。其后的黄小田在评点《儒林外史》时同样着眼于此，他说：“然不善读者但取其中滑稽语以为笑乐，殊不解作者嫉世救世之苦衷。”所以他也对作品既作回评，又作夹批，细细分析作者之“苦衷”。对此，他的儿子黄安谨就认识得很清楚，他在给天目山樵《儒林外史评》作序时，即说：“先君在日，尝有批本，极为详备，以卷帙多，未刊。迩来有劝者谓，作者之意醒世，批者之意何独不然？”虽是托之别人之语，但至少他本人是同意的。也就是说，批点者同样是为了

① 《儒林外史评》黄安谨序。

“醒世”，为了不让原作者之“醒世”意湮没无存，才作批语的。这种为“醒世”或为阐发作品的醒世之意而作的批语，在中国古代小说中极为常见，也是古代小说评点者热心评点的原因之一。

促使古代小说批评家评点小说的别一动力是发泄情感的需要。《金瓶梅》的评点者张竹坡在分析作者创作动因时曾说：“作者不幸，身遭其难，吐之不能，吞之不可，搔抓不得，悲号无益，借此以自泄。”这种心理分析不仅适用于小说创作，同样适用于小说评点，张竹坡本人即是因为“穷愁所迫，炎凉所激，恨不自撰一世情书，以排遣闷怀”，所以才借评点《金瓶梅》来度此穷愁、宣泄情感的。这种心理在其评语中多有流露，在《竹坡闲话》中他说：“《金瓶梅》何为而有此书也哉？曰：此仁人志士，孝子悌弟，不得于时，上不能问诸天，下不能告诸人，悲愤呜咽，而作秽言以泄其愤也。”在《金瓶梅读法》中，他看出“《金瓶梅》到底有一种愤懑之气象”，在第七回回首总评中，他又说：“盖作者必于世亦有大不得意之事，如史公之下蚕室，孙子之刖双足，乃一腔愤懑而作此书，言身已辱矣，惟存此牢骚不平之言于世，以为后有知心，当悲我之辱身屈志，而负才沦落于污泥也。”从他这些批评可以看出，他正是作为作者的“知心”之人，既了解作者之一腔悲愤，又能与作者共鸣，因而才特别关注作者此种心理，处处表而出之的。

这种评点动因不仅存在于张竹坡一人身上，其他评点家多多少少都具有此种情况。如李贽认为《水浒传》乃发愤之作，金圣叹亦同意此说，他并从作者字号人手，说：“发愤作书之故，其号耐庵不虚也。”（第六回）作《水浒后传》的陈忱更直接说：“《水浒》，愤书也。”他还详细地分析了作者愤的具体内容，并说自己的“《后传》为泄愤之书”。类似的评语在古代小说中屡见不鲜，余集说蒲松龄“平生奇气，无所宣泄，悉寄之于书”，《平山冷燕》卷首

评语说："惟真正才人，屈于不知，苦于无路，满腹经纶，一腔才思，抑郁多时，无人过问，欲笑不可，欲哭不能，故不得已而借纸上黄粱吐胸中浩气"，而观鉴我斋甫为文康《儿女英雄传》作序时则说："至借笔墨而代哭，志亦堪悲；果通呼吸于太空，天应欲泣。……仆本恨人，早三叹废书，洒落满襟热泪，爰伸纸削牍而为之序焉"，更是说出了自己读此书的感受。也正是由于作品给他们如此之多的情感刺激，才使他们最终拿起笔，倾诉自己的感受，将自己与作者的共鸣以小说批评的形式记录下来，这也是我国古代小说评点多瞬间感悟、少理性思考，多精彩片断、少完整系统的原因之一。

同时，批评家对作品中的怨愤感受得如此之深，这本身也说明评点者自己心中亦是怨愤满腹，无从发泄，正好借与作者同愁同喜，来排遣这份感情的。李贽、金圣叹等人都是不被当时社会所理解的狂杰、怪才，所以金圣叹在评《水浒传》时才忍不住时常为之一哭，如在林冲被高俅迫害的有关情节中，金圣叹先后批道："令人泪落"，"写得令人堕泪"、"一字一哭、一哭一血，至今如闻其声"，"令人大哭，令人大叫"，"酒店一叹，此处又一叹，如夜潮之一涨一落，读之乃欲叫哭"。他之所以如此感情汹涌，直欲哭叫，就是因为小说中的人物遭遇触到了自己心中的隐痛，产生了强烈的共鸣，所以笔下自然出现上述词汇。正如李贽所说，是"胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处，蓄积极久，势不能遏"，所以才不得不"夺他人之酒杯，浇自己之垒块"①，而评点本身即是借他人之酒杯，浇自己之垒块的最佳形式。这也是许多评

① 李贽《焚书》卷三《杂述》。

点家热衷于评点小说的原因之一。

当然，古代小说批评家之所以评点小说可能还有其他各种原因或动力，如为了消磨时光、消遣娱乐，或为了揣摩总结写作技巧，或为了阐述自己的学术主张，如《西游记》的若干评点，或为了注解订正修改作品的若干史料，如蔡元放的《东周列国志》评点等等。由于不具有广泛代表性，兹不赘述。

二、小说评点的地位和价值

既然有许多中国古代小说作品中存在各种各样的评点文字，那么，对这些评点文字该如何评价呢？

托名李贽所作的《忠义水浒全书发凡》中说："书尚评点，以能通作者之意，开览者之心也。得则如着毛点睛，毕露神采，失则如批颊涂面，污辱本来，非可苟而已也。"这样的分析就较为切合古代小说评点的实际，也说明了古代小说评点的价值。作为沟通作者与读者的桥梁，评者确实具有相当重要的价值。

任何文学作品，虽然在作者完成之后即成为一独立的客观存在，但如果没有读者的阅读，其本身的价值与意义便无从显示，只有在读者的参与下，文学作品才能真正成为具有完整意义的精神产品。但是，由于个人经历、环境、气质、修养、心情等等方面不同，不同的读者对作品的理解会有很大差异。这种差异不仅会出现在不同时代的读者或同一时代的不同读者身上，甚至会出现在同一读者的不同的年龄段上。由于生活阅历的增加，感情经验的丰富，人们对同一作品的认识很可能大不相同。这种差异是必然存在、不可避免的；但另外还有些差异，如由于认识的误差对作品产生误解，或由于知识、经验的限制无法理解作品的意

义，在这种情况下，正确的引导便是不可缺少的。而小说评点正可以起到这样的作用。所以书商在《广谐史凡例》中就说："时尚批点，以便初学观览。"其实无论是对于初学者还是对于别的读者来说，评点都是具有较高的借鉴作用的。

古代小说评点从表面看似乎都是信手写来，其实他们大多是在对作品作了精心研究后方写下评语，并非率尔操觚，妄加评说。金圣叹评《水浒传》是"日夜手抄，谬自评释，历四五六七八月，而其事方竣"[1]。张文虎《儒林外史评》中有"天目山樵丁丑嘉平灯下又书"的"予评是书凡四脱稿矣"之语，《红楼梦》己卯本、庚辰本上也都有"脂砚斋凡四阅评过"的字样。另外，评点者还常常自觉地以读者的导读自居，在评点时为读者设身处地着想，细心揣摩读者的心理和可能有的反应，再提出自己的看法。如金圣叹第三十九回写宋江、戴宗在江州被判死刑，即将行刑，文中有两处夹批："偏是急杀人事偏要故意细细写出，以惊吓读者，盖读者惊吓斯作者快活也"，"读者曰：不然，我亦以惊吓为快活，不惊吓处亦便不快活也。"这样的批语就真正起到了沟通作者与读者二者之间的桥梁作用。正是由于评者对作品作了如此认真细致的分析，所以他们大多是有所见而后言，这对读者理解原作内容、欣赏作品技巧都会有一定的借鉴意义。

除了对作品作过细致深入的研究外，评者大都与作者还有心理上的共鸣，对作者的创作意图、作品的客观意蕴颇具会心，所以作出的评语常常能"得则如着毛点睛，毕露神采"。如《儒林外史》里的老童生周进在汶上县薛家集坐馆，被同属斯文骨肉的梅玖嘲弄、王惠蔑视，后又被辞了回家，但后来却有几个商人"成

① 《第五才子书施耐庵水浒传序》。

人之美"，捐资纳监。对此，卧闲草堂本回评说："金有余以及众客人何其可感也！天下极豪侠极义气的事，偏是此辈不读书不做官的人做得来。此是作者微辞，亦是世间真事。"（第三回）黄小田评本在夹批中亦发挥此说："不读书却偏晓得引书，读书者偏不依着书上话做。"通过这样的批点，就深刻地揭示了作者借士农工商最低一层商人形象来讥刺鞭笞士人形象的用意，如果不是评者提醒，读者很容易在此细枝末节处忽略过去。类似的例子如金圣叹《第五才子书水浒传》第一回的回评中所谓："一部大书七十回，将写一百八人也。乃开书未写一百八人而先写高俅者，盖不写高俅便写一百八人，则是乱自下生也；不写一百八人先写高俅，则是乱自上作也。乱自下生不可训也，作者之所必避也；乱自上作不可长者，作者之所深惧也。一部大书七十回而开书先写高俅，有以也。"这样细心的分析就不仅揭示了作者精心安排情节的原因，而且也有助于读者把握作品的思想内涵，对读者理解整部作品都具有指导作用。

如果以历史发展的眼光看，那古代小说的评点对后代读者正确理解古代小说就更具有不可低估的价值。由于时代的变迁，读者的语言环境、知识结构等方面的条件都在发生变化，因此在理解古代小说时会发生种种隔膜，特别是对古代小说中常用的典故、比喻、暗示、讽刺、俗语等，常常会发生误解。在这种情况下，古代小说中的眉批、夹批、回评等对我们理解原文无疑会有极大的裨益。比如《儒林外史》第四十八回"徽州府烈妇殉夫"中王三姑娘殉夫一节，卧闲草堂本回评对王玉辉支持女儿殉夫一事认为："王玉辉真古之所谓书呆子也，其呆处正是人所不能及处。观此人，知其临大节而不可夺。"但黄小田评本却从文章中仔细寻绎，认为："天下事有意'做'出，便非至情至性。王玉辉有

心博节义之名而令女儿去'做',此岂于至情至性耶?其女在家想习闻其迂执之论,故商量殉节。而玉辉谓之'好题目'若深以为幸者,岂非以人命为儿戏而遂流于忍乎!夫节烈,美名也,然必迫于事势无可如何,不得已而出此。其女有翁有姑,再三劝阻,忍而为此,是亦谬种而已,此作者之所许也。"虽然评者仍然站在封建礼教的立场上,对真节烈持肯定赞美态度,但他既能看出王玉辉的伪妄之处,又能揣摩王三姑娘殉夫的心理原因及不合人情,这样的提示对今天读者理解当时社会风气下人的思想及准确把握作品内涵都有极重要的借鉴意义。再如该书第五十五回"添四客述往思来",四奇客的出场顺序是书棋画琴,一反寻常的琴棋书画的排列次序。对此,普通读者极有可能疏忽过去,而黄小田评却点而出之:"一部儒林终之以琴,滔滔天下,谁是知音?"这就将作者情节安排的良苦用心极为准确传神地表达出来了,这对读者充分认识作品的意义当然有着积极的帮助。

古代小说评点对作品内容的分析除了有助于各个时代的读者进一步理解作品外,而且还为我们提供了评点者所处时代的社会风尚、时代思潮等多方面的内容。仍以黄小田评本《儒林外史》为例,在第二十八回"季苇萧扬州人赘"中,季苇萧嘲笑盐商也头戴方巾,"中间定是个水晶结子",评者即解释道:"其实是水精顶帽,托之明代,故曰'结子'。然此系八、九十年前事,后来无不蓝顶矣。"再如第二十一回牛浦郎冒充牛布衣到郭铁笔店内刻图章,郭听说是牛布衣,"慌忙爬出柜台",评者又特为解释,"吉祥寺山门下,开小铺面大半用柜台自圈在内,防人走入窃物,故曰'爬'出来,非错字也。"这一解释,既如实反映了当地风俗,又为作者的艺术苦心作了铺垫:作者巧借当地风俗,用一"爬"字刻画了郭铁笔急于会见名士的巴结心理,极其生动形象,否则,作

品的艺术效果也许会没有如此精彩诱人的。

至于古代小说评点分析作品艺术特征的评语，亦有独到的价值。过去常有人因这些分析用语多用八股选家关于章法的陈词滥调，故而对之颇多贬抑之辞。其实细加分析，这些术语本身也有合理之处，用在小说评点上有时也很形象恰切，如"特犯不犯"、"首尾呼应"、"横云断山法"等，极其形象地表达出了作者艺术手法的精巧高妙，也很适宜用于小说评点。另外，古代小说评点还有很多艺术分析总结了古代小说的创作经验，既对后来的小说创作产生了积极的影响，也为中国古代文学理论的丰富发展提供了极其重要的养料。

比如说古代小说在描写人物时常用白描手法，并取得了很好的艺术效果，这一艺术传统就不断被批评家们拈出分析、总结，如张竹坡《金瓶梅读法》中即说："读《金瓶》当看其白描处，子弟能看其白描处，必能自做出异样省力巧妙文字来也。"这是明确提出《金瓶梅》白描艺术很高，值得认真分析、学习。在第一回回前张竹坡又说："描写伯爵处，纯是白描，追魂摄影之笔……俨然纸上活跳出来，如闻其声，如见其形。"这是对白描艺术效果的分析。而在第一回的夹批、第三十回的回前评中，评者又具体指出怎样的文字为白描，这就为读者进一步理解、掌握白描手法提供了指南。《儒林外史》中，白描艺术运用极为成功，评者也对此尤为注意，并进而总结成艺术经验。如第二十三回卧评即说："刮刮而谈，谄出许多话说，书中道士不知是谎，书外之阅者深知其谎。行文之妙，真李龙眠白描手也。"第四回回评中又说："张静斋劝堆牛肉一段，偏偏说出刘老先生一段故事，席间宾主三人侃侃而谈，毫无愧怍，阅者不问而知此三人为极不通之品。此是作者绘风绘水手段，所谓直书其事，不加断语，其是非自见。"这正是

对白描艺术的概括和总结。这样的分析，对读者了解白描艺术、对后来作者借鉴此种艺术手法，都具有指导意义。

古代小说评点所总结出的艺术经验还很可能对后代的小说创作产生影响，因为任何天才、名著都不是凭空诞生的，它总是在前代文学的哺育下茁壮成长的。在中国古代小说的发展历程中，小说创作受到前代小说评点的影响也是很自然的事，如清初康雍乾时期，张竹坡评点的《金瓶梅》极为盛行的时候，吴敬梓创作的《儒林外史》、曹雪芹的《红楼梦》都诞生了，《金瓶梅》对这二人的创作很可能产生了相当的影响。闲斋老人《儒林外史序》认为，该书"有《水浒》、《金瓶梅》之笔之才"，天目山樵说"《外史》用笔实不离《水浒传》、《金瓶梅》范围"，而脂砚斋则说《红楼梦》"深得《金瓶》壶奥"(十三回批语)，诸联《红楼评梦》中亦说该书"脱胎于《金瓶梅》"，诸如此类的看法还很多。总之，"深得《金瓶》壶奥"，具有《金瓶梅》之"用笔"，很可能与张竹坡对《金瓶梅》艺术成就的评点、分析、总结有关。而《儒林外史》自有卧闲草堂评本后，在十九世纪下半叶至二十世纪初，更是掀起了研究、评点热潮，齐省堂评、黄小田评、天目山樵评相继出现，这一时期的小说创作自然也会受其影响。晚清谴责小说自不必言，稍早的《海上花列传》的作者在《例言》中即说："全书笔法自谓从《儒林外史》脱化出来，惟穿插藏闪之法则为从来说部所未有。"由于当时普遍流行的版本都是带有批评文字的，所以，评者关于作品艺术经验、技巧的评点会对他人的创作产生影响也是极可能的事。

不仅对古代小说作者，即使是对今天的小说创作、小说评论而言，古代小说批评中的有关文字也有着很有益的借鉴作用。如"文章妙处，真是在语言文字之外"、"善写妙人者，不于有处写，正于无处写"、"一样人，便还他一样说话"等等命题，都具有一定

的真理性，对今天的小说创作显然具有启发作用。古代小说批评家关于作品艺术手法的总结，有许多可以直接拿来运用，如“直书其事，不加断语，而其是非自见”的白描手法，在鲁迅先生的作品中就极其常见。至于中国古代文学理论，时至明清，诗文评点、诗文理论的发展已呈停滞之势，虽有新见，其体系则已大致定局，而小说评点却以其全新而目迅速推开，为古代文学理论注入了新鲜活力，拓展了其领域，丰富了其内涵，增加了术语、概念，提出了新的命题。而且缺少了中国古代小说理论，中国古代文学理论又怎能算是完整？更重要的是古代小说评点还赢得了广大读者的喜爱，成为许多古代小说作品不可或缺的组成部分。即使仅从这个意义上看，中国古代小说评点也具有极其重要的地位和价值。

第二节　小说批评的主要形式及其作用

在中国古代小说批评的发展过程中小说评点的体例逐渐完备，形成了以序跋、夹批、回评等形式相互补充的完整体系。在这个体系中，各种形式各具特点、各负其责，是中国古代小说批评中最重要的组成部分。

一、序跋类

中国古代小说批评的序跋类评语包括序(叙)、自序(叙)、

跋、小引、引言、弁语、弁言、读法、凡例、发凡、例言、题辞、品题、答问、论略等形式。这些批评文字一般出现在书首，对全书的创作动因、创作意图、艺术水平等方面作整体分析或简单介绍，对如何理解作品作纲领性的提示，有时还对小说发展史、其他小说作品略作评价。透过这些，我们既可窥见评者的小说观，又可以了解作序者对小说作品的认识。在这种类别中，各个具体形式之间还略有区别，现分而述之。

（一）序（叙）、自序（叙）、跋、小引、弁言、弁语等形式。

这类批评文字相当于前言（或后记），在古代小说序跋类作品批评中使用得最多，差不多每部作品中都有。有些序跋是作者自己写的，如《拍案惊奇序》、《水浒后传序》、《歧路灯序》、《老残游记自序》、《聊斋自志》等；有的是评者所作，如汤显祖《点校虞初志序》、冰玉主人《平山冷燕序》、陈继儒《叙列国传》、李贽《忠义水浒传叙》、毛宗岗《三国志演义序》等，这些人既评点了作品，又在作品之前写有序跋文字；还有相当多的学者只写了序跋文字，并没有对作品进行评点，如庸愚子《三国志通俗演义序》、东吴弄珠客《金瓶梅词话序》、绿天馆主人《古今小说序》、盛时彦《阅微草堂笔记·姑妄听之跋》等。由于序跋文字的作者不同，所以针对的问题、反映的内容也有一些区别。

从内容上看，大多数序跋文字常常要介绍或分析作品的思想内容或称主旨，如闲斋老人对《儒林外史》“其书以功名富贵为一篇之骨”的具体分析，就透露了作品内容的一个重要方面：作者将功名富贵作为试金石，通过对它的态度刻划了形形色色的知识分子形象。再如环碧主人《醒世姻缘传弁语》中说：“……读西周生《姻缘奇传》，始憬然悟、豁然解。原来人世间如狼如虎的女娘，谁知都是前世里被人拦腰射杀剥皮剔骨的妖狐；如韦如脂

如涎如涕的男子，尽都是那世里弯弓搭箭惊鹰绁狗的猎徒；搂拢一堆，睡成一处；白日折磨，夜间挝打；备极丑形，不减披麻勘狱。原来如此如此，这般这般。"这样的分析，就进一步强化了作品本身的教化意识和因果报应思想。又如问竹主人《忠烈侠义传序》中说："兹将书翻旧出新，添长补短，删去邪说之事，改出正大之文，极赞忠烈之臣、侠义之事。且其中烈父烈女、义仆义环，以及吏役、平民、僧俗人等，好侠尚义者，不可枚举，故取名曰'忠、烈、侠、义'四字，集在一百二十回。"这段文字不但分析了作品取名为《忠烈侠义传》的原因，而且介绍了作品的大致意旨。这样的序跋文字在古代小说序跋类批评中占有了相当多的分量。

除了分析作品的思想内容外，还有的序跋文字着重于分析作者的创作动因与创作意图，如湖海士《西湖二集序》说"周子间气所钟，才情浩瀚，博物洽闻，举世无两，不得已而借他人之酒杯，浇自己之磊块，以小说见，其亦嗣宗之恸、子昂之琴、唐山人之诗瓢也哉！"这就准确把握了周清源因"怀才不遇，蹭蹬厄穷"，发愤著书试图以小说见其才情学识的创作意图。而俞万春《荡寇志引言》则明白说他之所以作此书乃是因《水浒传》"坏人心术，贻害无穷"，而"越是小说闲书，越是播传得快，茶坊酒肆，灯前月下，人人喜说，个个爱听"，禁也禁不了，所以决定也以小说这形式来翻案："因想当年宋江并没有受招安、平方腊的话，只有被张叔夜擒拿正法一句话。如今他既妄造伪言，抹杀真事，我亦何妨提明真事，破他伪言，使天下后世深明盗贼忠义之辨，丝毫不容假借……本意已明，请看正传。"这样的对作者创作意图的说明或分析在古代小说序跋类评点中也是所在多有的。

在这些序跋文字中，作序者还常常喜欢评价别的小说作品，通过贬抑别的作品来抬高所序作品的身价。如笑花主人《今古奇

观序》则既贬许多文言小说"名为小说，而其文雅驯，闾阎罕能道之"，又说"《金瓶》书丽，贻讥于诲淫，《西游》、《西洋》逞臆于画鬼，无关风化，奚取连篇"，而"三言"则"极摹人情世态之歧，备写悲欢离合之致，可谓钦异拔新，洞心骇目，而曲终奏雅，归于厚俗"，所以才从其中（并"两拍"中）遴选出四十种，合刻为《今古奇观》。《儒林外史》闲斋老人序亦说："《西游》玄虚荒渺"，"《三国》不尽合正史"，"《水浒》、《金瓶梅》之致为风俗人心之害也。则与其读《水浒》《金瓶梅》，无宁读《儒林外史》。"虽然类似这样的说法有不完全符合实际之处，但作序者如此说，主要也是为了赞美自己所评作品的价值，以促进其普及，所以有时并不真正代表许多评者心中的真实看法，这是在分析序跋文字时必须注意的。

（二）读法、凡例、发凡、例言、题辞、品题、答问、论略等形式。

这一类文字通常也放在书首，且常常是单独成篇、相对完整，所以也归入序跋类，但它们与序、跋、弁言等文字还稍有不同。读法一般是评者所作，介绍如何阅读作品，从哪些角度理解作品等，通常是称为"某某读法"，如《批评第一奇书金瓶梅读法》、《东周列国志读法》、《水浒后传读法》等，也有将"读法"拆开的，如《读第五才子书法》、《读三国志法》等，还有称为《读红楼梦纲领》的，亦与读法相类。这种带有导读性质的评论文字常常是分成若干条，每条有一个观点或称读法，如果是观点则大多是就思想内容而发，如毛宗岗《读三国志法》中有一条即集中分析"三国有三奇，可称三绝"，孔明为"古今来贤相中第一奇人"，关羽为"古今来名将中第一奇人"，曹操则"是古今来奸雄中第一奇人"。如果径直称怎么读，则大多是分析其艺术，如张竹坡《批评第一奇书金瓶梅读法》第六十八条就说："《金瓶》当看其穿插处。子弟会得，便许他作花团锦簇、五色迷人的文字也。"从这两条例证亦

可见出读法的大致特征。

凡例、发凡、例言之类有的是作者自己所加，如《魏忠贤小说斥奸书凡例》、《醒世姻缘传凡例》、《快心编凡例》、《虞初新志凡例》、《海上花列传例言》等；有的是评者所作，如《忠义水浒全书发凡》、《齐省堂增订儒林外史例言》等；有的是书商所加，如夏履先《禅真逸史凡例》等。例言、凡例常常也是分成若干条的，如《醒世姻缘传凡例》共有八条，《虞初新志凡例》共有十则，《齐省堂增订儒林外史例言》则有五条，等等。这些例言、凡例大多介绍作者的创作意图；如《海上花列传例言》开首即说："此书为劝戒而作。其形容尽致处，如见其人，如闻其声。阅者深味其言，更返观风月场中，自当厌弃嫉恶之不暇矣。"《快心编凡例》中说该书"编中点染世态人情……亦寓劝世深衷，知者自不草草看过"。但更多的是对作品有关情况略作说明，如《海上花列传例言》说作品"所载人名事实俱系凭空捏造，并无所指。如有强作解人，妄言某人隐某人，某事隐某事，此则不善读书，不足与谈者矣"。而《醒世姻缘传凡例》则说："本传凡懿行淑举皆用本名；至于荡检败德之夫，名姓皆从捏造：昭戒而隐恶，存事而晦人。"其它如作品的某些特征，甚至包括语言特色等也是凡例之类的文字所经常关注的。这些在各篇凡例中所在多有，兹不赘述。

题辞、品题之类的文字绝大多数为评者所作，主要用来评价作品思想和艺术的高下品位，有时带有吹捧之嫌，如袁于令《西游记题词》说："余谓三教已括于一部，能读是书者，于其变化横生之处引而伸之，何境不通，何道不洽？而必问玄机于玉匮，探禅蕴于龙藏，乃始有得于心也哉？至于文章之妙，《西游》、《水浒》实并驰中原。今日雕空凿影，画脂镂冰，呕心沥血，断数茎髭而不得惊人只字者；何如此书驾虚游刃，洋洋洒洒数百万言，而不复一

境，不离本宗；日见闻之，厌饫不起，日诵读之，颖悟自开也！故闲居士，不可一日无此书。”这就明显带有过褒色彩。天许斋的《古今小说题辞》更是明显的书商广告。当然，有的题辞除了褒扬外也介绍其他情况，如刘廷玑为《女仙外史》作的《江西廉使刘廷玑在园品题》除一条条分析其书之优点外，还介绍了作者的创作动机、过程及作品主旨，只是包括这类品题，在分析优点时亦有言过其实之处。

论略一般是对全书或书中主要人物进行总结分析的，如陈忱《水浒后传论略》就不仅介绍该书的基本特征是“泄愤之书”，而且介绍作品的主要内容为李俊等“复聚余人，救驾立功，开基创业”，并解释如此撰写的合理之处，以及《后传》在艺术上“难于《前传》处”、“高于《前传》处”，如此构成了《论略》的主要内容。

答问通常是作者或评者所作，采取自问自答的形式，对作品的有关问题进行分析、解释。如静啸斋主人《西游补答问》有十二条问题，分别问及创作原因、创作方法、作品内容、人物形象等多方面的问题，如问：“西游不阙，何以补也？”答曰：“《西游》之补盖在火焰芭蕉之后，洗心扫塔之先也。大圣计调芭蕉，清凉火焰，力遏之而已矣，四万八千年俱是情根团结，悟通大道，必先空破情根；空破情根，必先走入情内；走入情内，见得世界情根之虚，然后走出情外，认得道根之实。《西游补》者，情妖也；情妖者，鲭鱼精也。”这种答问在某种意义上说，亦是对作品内容的分析，对读者理解作品亦有很大的帮助，特别是作者自己作的答问，更有助于读者和研究者分析作品和作者。还有的答问则直接分析作品，如建阳吴观明刊本《李卓吾先生批评三国志》卷首有《读三国史答问》一篇，专门分析作品中重要的人物形象，深入透辟，对读者亦不无借鉴意义。

总之，序跋类作品，无论何种形式，其主要目的大都是试图通过对作品、作者有关内容的分析、介绍，以吸引读者，引导读者阅读和欣赏作品，其内容大多是对作品思想和艺术作总体的评价，有时也涉及到一些对小说的概念、发展、特征的认识，如《古今小说序》不仅介绍了小说发展史，而且论述了小说的通俗性和教育性等问题，金丰《说岳全传序》则集中论述了小说作品的虚实问题。诸如此类，都很有价值，值得去认真总结和研究。同时，这些序跋文字还是整个评点的重要组成部分；有的小说只有序跋而没有文中评点，这样的序跋对读者来说就显得尤为重要了。

二、眉批类

古代小说评点中的眉批类文字主要指作品中的眉批、夹批、侧批等评语，它们大多出现在小说正文中间，针对一段情节、一句话、一个动作乃至一个字而发，或阐发其内涵，或剖析其艺术。评语可长可短，语言亦庄亦谐，形式灵活多样，是中国古代小说批评中最赋民族特色的部分。

眉批一般是指在小说作品每页上方的评语。古代小说作品在刊印时常常是四周有框，上面留有天头，框内每页数行，每行十数字或数十字，于是许多批评便随手写在天头处，因天头亦称书眉，故这类批评称为眉批。一般来讲，由于天头地方较少，所以眉批大多字迹很小，有时墨迹亦会不同。通常情况下，眉批所评论的对象往往是其相对应的一行及前后的内容。有时，评语中会明确点出，“×××”几字如何如何，如但明伦评《聊斋志异》《萧七》篇，在“忽闻喊嘶动地，火光射闼。六姊大惊。推徐起曰：‘祸事忽临，奈何！’徐忙怕不知所为，而女郎已窜避无迹矣。”这一句

上有眉批曰"再逼进一层，直再无可躲闪，并到不肯躲闪，而后以'忽闻'二字作转，以'窜避无迹'作收，笔力矫健乃尔！"

由于古代小说刊本本来就有天头地角，所以眉批既可以是评者在阅读过程中留在书眉处的，也可以是在刊刻前就批好，在刊刻中与正文一起刻印的，还有可能是利用古代小说中没有评点的旧板在天头刻上批评，重印则成为评本的。如果评语有违碍或其它什么原因，还可以将眉批铲去，如《西湖二集》上的眉批即曾被铲走。一般来说，普通读者读后偶感所写下的批语通常是不会刻印的，他们所作批语大多是不很正规，有感则发，随手加于书上，而今流行下来的可能很少了。书商在出版小说时多希望名家或专家加批，这类批语则多具系统性、说教性，这样的眉批常常会刊印出来。我们今天所能看到的评语，大多即是这类。

由于天头批语可以横向发展，空处稍大，所以相对于侧批等形式，眉批常常可以写得稍为尽兴、细致一些。如甲戌本《红楼梦》第三回中，正文为"因见挨炕一溜三张椅子上，也搭着半旧的弹墨椅袱"，上面眉批则为"近闻一俗笑语"，记庄农人进京回家，述京中皇帝景象，以讽刺"凡稗官写富贵字眼者，皆悉庄农进京之一流也。盖此时彼实未身经目睹，所言皆在情理之外焉。"这则眉批就很长。也有很短却同样传神的如《十二楼》睡乡祭酒评本卷七《拂云楼》中正文为"裴七郎……取出一把扇子遮住面容，只从扇骨中间露出一双饿眼"，正文确实精彩，所以评语说："形容绝倒。"这样的批评亦恰如其分，颇具会心。

由于眉批可以随便出现在正文中某一行，因此显得灵活。同时眉批大都针对性很强，具体分析细致入微处，因而显得实在，比某些序跋类文字的凿空而言显得更为可信，导读性亦更强。另外，从内容上看，眉批要么是评者对具体情节内容的阐发，如袁

无涯本《水浒传》第七回，正文“林冲别了智深，自引了卖刀的那汉去家中……就问那汉道：‘你这口刀那里得来？’”上面有眉批对此分析道：“只到家里取了钱去，似亦可住，却又诘问来历一番，不独细腻，且于汉子口内写出一段壮士失时的情语来，真能动人，添多少光景。”大多数眉批则是针对作者的艺术技巧、艺术匠心而发，如芥子园本《水浒传》第三十一回正文为“张青大惊，连忙问道：‘贤弟如何恁地模样？’武松答道：‘一言难尽！自从与你相别之后……’”其上有眉批曰：“若寻常手笔，此书但云将前事细说一遍，即览者或以此为牵缠游衍。不知前面说得十分热闹，十分紧凑，正宜松一分，冷一分。如击鼓法，大擂一番，必轻敲边裆，更复扬椎，方声旁即奏，与人心相起伏，此文字最得消息处。”还有的眉批是作者借作品中人和事所引发的自己的感慨，如《红楼梦》甲戌本第十三回有正文为“凤姐来至三间一所抱厦内坐了，因想：头一件是人口混杂，遗失东西；第二件……第五件……”其上面眉批即云：“旧族后辈，受此五病者颇多，余家更甚。三十年前事见于三十年后，今余想恸血泪盈。”虽然眉批文字有时还涉及到其它内容，但大致以此三类最多。有的眉批还对某些难认字进行注音释义，由于其不属文学批评，故略而不论。

从夹批的内容和风格看，它与眉批大致相同，但眉批出现在天头，夹批出现在行中。通常情况下，是在一句正文之后，以小字出以评语，然后再接正文。这种批评的好处是针对性更强，对哪处有看法，随即可以插入夹批，且可以比眉批更长一些，因为天头空白毕竟有限，如一个评语写得长，占满一页，那么该页其它处的评语则无处落笔了，夹批则不受此限制，尽可发挥。这种批评都是由书商刻印的，刻印时根据批语字数多少，镶嵌进去，一般读者在书上是无法作夹批的。夹批的缺点是有的夹批太长，打

断了读者的欣赏，特别是情节极其紧张之时，评者突然打断，很可能会引起读者的反感，而眉批避免了这些缺点。

从形式上看，夹批有两种，一种是单行夹评，一种是双行夹批，无论是单行还是双行，都是用比正文小些的字以示区别。单行夹评是很醒目的，如果读者不想读批评，一眼即可看出下面正文在何处。有的书商为节约版面，便将评语排成双行，这样与正文相齐。这种刊刻形式大概与经史诗文著作的注疏形式有关。由于双行夹评节省版面，所以古代小说评点双行批语远较单行为多。

与眉批大致相同，夹批大多是分析作品具体情节，或剖析其艺术技巧，有的是将内容批评与技巧分析融合在一起的，如何芳苡评本《三分梦全传》第一回中有一段正文为“他有两个儿子，长子名天峻，字睦棠；次子名绍奇，字睦行。睦行闭户读书，不必提起”，就在此处有单夹评语为：“做书的人有许多难处，阅者不可不知，即如睦行原是此部书中闲人，似可不叙，然是天峻之弟，又势不容不叙，但叙了后来必费一番收拾，岂不大累纸笔！你看他趁势插‘闭户读书’四字，将睦行搁起，下文好单叙睦棠，岂不省力，岂不干净！不独此也，‘闭户读书’四字连睦行的品行都有在内，岂非高手！”双夹评语中此类情况更多，如许宝善穆堂评本《北史演义》卷二十中正文有云：“又乱石如雨点打下，不能前进。独六浑马上，沙石不能近身，只得弃了众军，一骑向前。”其后双夹批评为：“沙石能打众军，不能近六浑，是妖也，不足恃也。然亦必六浑独进，方写得水穷山尽，又见云起之妙。”这样的批评，将内容分析与艺术技巧分析紧密结合，对引导读者阅读极有价值。

侧批大多出现在小说正文中行与行之间，故而又称行侧批，有时是读者随手所加，亦或是评者有意为之。一般加在所批正文

的左侧，与那一行正文并齐而下，字体相对较小。由于受此限制，侧批一般较为简短，通常不会转到下一行，以数字为宜。如《云仙笑》中的《一碗饭报德胜千金》一篇中，共有六十二条行侧批，其中最少的为两个字，最多的也不过十六个字，大多数为四字句，点到即止。由于原文较长，现仅从中选几则评语作例证，如"闲话有情"、"口角酷肖"、"'低头'二字，肖秀才行得"，"头巾气"，"书生口声"等批语，都紧紧贴在正文旁，读者在阅读正文时，很自然就同时能看见这些简洁明快而又贴切自然的批语，因此，这样的批语其价值也就不言而喻了。

值得一提的是，某些小说作品在有眉批的同时还有侧批，如甲戌本《红楼梦》第三回黛玉眼中看见王熙凤出场时，曾有眉批曰："试问诸公：从来小说中可有写形追象至此者？"而正文本行侧又有批曰："为阿凤写照。"这大概因为有时空白不够，所以既加眉批又加侧批，同时也反映了眉批和侧批的不同特色与作用。

眉批、夹批和侧批虽然各具特色，但由于都是出现在每一回小说正文之中，因此他们仍然具有许多共同特色。一般来说，这一类批语由于受书中空白地方的限制，大多简洁明快，三言两语，"妙"、"奇"、"好"、"绝"等一字评，亦不少见。这些评语虽则寥寥数语，却大多数能切中题旨，有的还能别开生面，如《珍珠舶》卷二第二回《老闺女一念怜才》中，老闺女秀玉怜金生无财，曾让丫环送金作其应试盘缠，其时二人并无婚姻之约，甚至并无多少感情，所以金生得金后，定要面谢，丫环不许，这时"只见左首扉边，露出那羞花闭月的半个脸儿，向着金生秋波一转"，此处有侧批曰："销魂。"虽只短短二字，却将金生此时心理分析得极细，因为其久负名士之称，却尚未发迹，而且媒人为他向秀玉之父求婚亦被拒，所以此时得小姐怜才赠金，且又见了小姐容貌，其惊喜、

感激、奢望等诸种感情定然是十分丰富的，所以作者概之曰“销魂”二字，极其传神。

除了简洁明快外，眉批类评语还具有活泼生动的特点，既不是正襟危坐作分析，也少一本正经地教训人，常常是或嬉笑怒骂，或点到即止，读来或解颐、或泄愤，常常令读者哑然失笑。如《载花船》卷一第三回中席公想见心目中的情人靓娘，却让夫人去请，说什么“况同来到今，已是数月，你也从不曾邀来一叙，人家背后岂不说我们没礼？”此处有侧批曰：“假公济私。”虽短短四字，讽刺意味却很强。另外有一些评语，虽没有这种讽刺意味，却也新鲜活泼，如甲戌本《红楼梦》第三回描写黛玉“形容与众各别：两弯似蹙非蹙罥烟眉，一双似喜非喜含情目”，脂砚斋有侧批曰：“奇眉妙眉、奇思妙思、奇目妙目、奇想妙想。”这奇批正与奇文相得益彰。另外，像黄小田、天目山樵、齐省堂等作的《儒林外史》评语（眉批、夹批等）亦与原文语言风格极其相似，美不胜收。这样的批评正是带有评语的小说版本尤受读者欢迎的原因之一。

三、回 评

除了序跋类与眉批类评语外，古代小说还有许多作品中有回评。一般来说，仅有回评或眉批类评语的作品我们都称之为评本，而仅有序跋的作品则不能称为评点本。可见，回评其实是与眉批类评语一样，都是针对正文所作的具体的分析、评价。但回评大多是针对每一回或某数回而作的评论，其着眼点较少注意于正文中的字、词、句乃至具体情节，而是较为注意整回情节的贯穿、过渡，人物形象的特征、演变等等稍大一点的问题，偶或亦

论及本回或数回中某处情节、人物的精彩之处。有的小说评本中既有眉批类评语，又有回评，则此种回评尤其会少涉及具体细节的分析，但如果没有眉批类评语，仅有回评，则回评可能亦会时常提及具体情节的内涵、技巧等。例如卧闲草堂本《儒林外史》只有回评，没有眉批、旁批、夹批等文字，所以这些回评也常常涉及诸如"忽然外面敲门，必以为两公子至矣，却是闯进一个稀醉的醉汉，能令阅者目光一闪，真出诸意外。极平实的文字，偏有极奇突的峰峦，于此知文章出落处最为吃紧，万不可信笔拖去也"（第十一回）之类对具体细节问题的探寻。因为既没有眉批、夹批等评语，则正文中一些精彩情节只好放在回评中分析了。

但回评最主要的任务却还是从总体上分析全回的内容与艺术，这不仅是古代小说批评家在实践过程中形成的共识，也是大多数回评评语的共同特征，这种特征在《第五才子书施耐庵水浒传回评》中尤其明显，这种例子随处可见，仅举一短例，如第九回回评曰："文中写情写景处，都要细细详察，如两次照顾火盆，则明林冲非失火也；止拖一条棉被，则明林冲明日原要归来，今止作一夜计也。如此等处甚多，我也不能遍指，孔子曰：'举一隅不以三隅反，则不复矣。'"便是既分析内容也点明艺术特色，并总结出读法，启发读者如何分析理解作品。这样的批评，在眉批、夹批中则是较少的。

从形式上看，回评有回前评、回末总评之分。回末总评大多在每一回或某一回的结束，由读者或评者写下的对该回的分析和评价，面回前评则基本上是在该回回目之下，正文之前所作的总体分析。几部著名的评点都使用了回前评的方式，如金圣叹评本《水浒传》、毛宗岗评本《三国演义》、张竹坡评本《金瓶梅》、脂砚斋评本《红楼梦》等，另外像《平山冷燕》、《青楼梦》等作品亦用

回前评。从情理上看，回前评基本上都是专业批评者所为，在研究过整部作品与本回作品后再在回前加批，而回末评有时也可能是读者所为，读完一回后有感而发，顺手在回后空白处留下几句。如《西游补》的回末评则大多为一两句，评价亦很简略，如第十四回回末评说："大奇大奇，到处才见新唐。作者眼界极阔。"这样的评语可为代表。这种读者批语一般很少系统性，也少作全面的分析，全凭感悟与直觉，所以大多数情况下评语也不很长。而回前评由于是专业评者所为，有许多时候便长篇累牍，对回中的情节安排、本回意蕴作详尽分析。如《平山冷燕》的回评即是最明显的例证。其回评大都五百字以上，由于评语较长，兹不举例。

从内容上看，无论回前评还是回末评，均以分析本回作品为旨归。但细细考察，则回前评除分析内容外，常常更多地分析作品的艺术技巧，在这方面比回末评显得分量略重。若从读者的角度看，由于回前评写在该回正文之前，读者尚未领略其内容，则评语分析便显得无的放矢，影响了读者对之的理解和赞同，倒是回末总评恰好在读者刚读完原文之后，因而常显得共鸣多些。当然这是就一般读者而言的，若是特别看重评语的，在读完该回正文后亦会回头看回前评的。如果是后来的小说作家，则会反复阅读作品与回评，在这种情况下，回前或是回末也就不足计较了。

四、圈点

古代小说评点除了上述各种评点文字外，还有一种没文字的评点，那就是在古代小说中常见的圈点。其实，"评点"二字，"评"是指评价、分析，这当然是要用文字的了；"点"即指圈点，那

是用符号表示的，而且圈圈点点在其它文学样式特别是明清科举用的八股文中是极其盛行的，所以古代小说中大量运用圈点，那也是很自然的事。

圈点的符号及其作用，虽历来稍有不同，但大概一致，可以夏履先《禅真逸史凡例》中所阐述者为代表。他说："史中圈点岂曰饰观，特为阐奥。其关目照应、血脉联络、过接印证、典核要紧之处，则用'◥'；或清新俊逸、秀雅透露、菁华奇幻、摹写有趣之处则用'○'；或明醒警拔、恰适条妥、有致动人处则用'◥'。至于品题揭旁通之妙，批评总月旦之精，乃理窟抽灵，非寻常剿袭。"这段话不但交待了自己使用圈点符号的原则，而且分析了圈点与回评等文字之间相互补充的关系，在古代小说批评中堪称少见。其实，大多数评点者在圈点时也并不一定谨守如此规矩，常常是精彩得意之句多用圈，一般性的重要语句多用点。所以古人亦常从文章的圈点数量中看其文章之高下。

在古代小说中，评点者所作之圈点并不很多，依情理推之，可能有一些读者会作圈点，可惜流传下来的亦很少。而且即使有的作品中有圈点，但可圈可点的地方亦不很多，何况圈点的多是一些寓含劝戒意处，如《西湖二集》。本来圈点的目的即在于用符号提醒读者必须注意，不可轻意放过此处，如读者能具会心，自然是此时无声胜有声了。但如果仅加于劝戒处，则未免将圈点的价值看轻了。

另外，古代小说的批评尚有一点必须提及，那就是笔墨问题，因为有的评者刻意为了引起读者注意，有时会用不同颜色的笔墨作批语，如墨批、硃批之类，这也是古代小说评点形式上的特点之一。

第三节　小说批评中的若干命题及常用术语

在中国古代小说批评的发展过程中，由于每个批评者都有一套自己常用的命题与术语名词，所以逐渐形成了某些公认统一的命题与术语。从这些命题与术语不仅可以窥知古代小说批评者的理论水平，还可以进一步认识到古代小说批评本身的一些特征。

一、对古代小说批评的若干命题的分析

古代小说批评家在评点作品的过程中，常常会发现一些带有普遍规律性的艺术问题，虽然他们由于艺术敏感觉察到此类命题，但一般很少展开论述。

“因文生事”与“以文运事”　这个概念最早由金圣叹提出，在《读第五才子书法》中他说：“其实《史记》是以文运事，《水浒》是因文生事。以文运事，是先有事生成如此如此，却要算计出一篇文字来，虽是史公高才，也毕竟是吃苦事；因文生事却不然，只是顺着笔性去，削高补低都由我。”这里讨论的其实是小说与史学著作的区别，体现了小说作品的虚构特征。“因文生事”强调了作家的主体作用，作家可运用形象思维根据作品情节发展、人物性格的需要来“顺着笔性去”写，只要符合艺术规律，作家可以大

胆虚构。而史学著作必须尊重历史事实，作者只能就事论事，这种差别本身就显示了小说这一文学样式的特征。其实，在此之前已有批评家论及此问题，如容与堂本《水浒传》第五十三回回评中即说："天下文章当以趣为第一，既是趣了，何必实有是事并实有是人？若一一推究如何如何，岂不令人笑杀？"无碍居士也说："事真而理不赝，即事赝而理亦真，不害于风化，不谬于圣贤，不戾于诗书经史，若此者其可废乎！"[①] 不过这与金圣叹所说小说乃"因文生事"还不完全相同，因为他们心目中仍然没能完全把作家的心灵活动与艺术思维作为小说创作的根本依据，虽然他们也认为小说中应该有虚构，但同时又有其他方面的要求（如风化圣贤之类），这本身还是束缚了作家的艺术想象力。

当然，作家的艺术虚构仍应从现实生活中来，因为任何作家的艺术创作归根结底还是现实生活、客观世界的反映，他的艺术直觉以及艺术规律对他的作用其实均与此相关，而这又与金圣叹的另一命题有关，即下文所说之"十年格物"。

"十年格物"与"一朝物格"　这话出自金圣叹《水浒传序》："施耐庵以一心所运，而一百八人各自入妙者，无他，十年格物，而一朝物格。斯以一笔而写百千万人，固不以为难也。"其意思是说作家之所以在艺术创造中能塑造出许许多多各不相同的人物形象，这是由于作家经过长期的生活积累，细心揣摩，逐渐掌握各种人物的性格特征，"一朝物格"。这样在创作过程中，就能自然而然地将这些人物活灵活现地再现出来。因而从表面看似乎作者是"顺着笔性"写去，"削高补低都由我"，但事实上暗中主宰着作者的仍然是现实生活，至少是现实生活在作家头脑中的反

① 无碍居士《警世通言序》。

映。

正是由于这样的原因，所以容与堂本《水浒传一百回文字优劣》中说："世上先有《水浒传》一部，然后施耐庵、罗贯中借笔墨拈出。若夫姓某名某，不过劈空捏造，以实其事耳。如世上先有淫妇人，然后以杨雄之妻、武松之嫂实之……情状逼真，笑语欲活，非世上先有是事，即令文人面壁九年，呕血十石，亦何能至此哉！此《水浒传》之所以与天地相终始也。"如果没有现实生活给作家提供素材，作家确实很难面壁虚构出如此丰富多彩的生活情景。

虽然现实生活中有如此丰富多彩的素材，但要变成作者笔下的锦绣文章，那还需要作家去长期观察、体验，即"十年格物"，用张竹坡的话讲，则是必"于患难穷愁，人情世故，一一经历过。入世最深，方能为众脚色摹神。"① 但是，作家的生活经历毕竟有限，如武松打虎、淫妇偷汉之类的事情作家本身也很难体验，此物又如何可格呢？张竹坡解释说："作《金瓶梅》者，若果必待色色历遍，才有此书，则《金瓶梅》又必做不成也。何则？即如诸淫妇偷汉，种种不同，若必待身亲历而后知之，将何以经历哉？故知才子无所不通，专在一心也。"所谓"专在一心"即是指"才子"用心去体味、揣摩。金圣叹对此说得更清楚，他说："耐庵作《水浒》一传，直以因缘生法为其文字总持，是深达因缘也。夫深达因缘之人，则岂惟非淫妇也，非偷儿也，亦复非奸雄也、非豪杰也。何也？写豪杰、奸雄之时，其文亦随因缘而起，则是耐庵固无与也。"也就是说作者在描写不同的人物形象时，必须根据当时具体的环境条件去确定人物的心理行动等，作者对这一切仅

① 《批评第一奇书金瓶梅读法》。

仅是"临文动心",运用自己长期积累的经验,按照人物性格特征的常情常理"顺着笔性"去写,自然能塑造出成功的人物形象。

"同而不同处有辨"　这是署名李卓吾批评的容与堂本《水浒传》第三回回末总评中提出的,评者说:"《水浒传》文字妙绝千古,全在同而不同处有辨。如鲁智深、李逵、武松、阮小七、石秀、呼延灼、刘唐等众人,都是急性的,渠形容刻画来各有派头,各有光景,各有家数,各有身份,一毫不差,半些不混,读者自有分辨,不必见其姓名,一睹事实,就知某人某人也。"这段话讨论的是古代小说人物塑造方面的问题,提出即使是同一类型的人物,也要写出其同中之异来,既要体现这类人物的共性,如鲁智深、李逵、武松等人性格中都具有急躁等因素,又要细细体味其各自不同的个性,这就显得很难了,但《水浒传》恰恰在这方面取得了巨大成功,即使是亲兄弟,也能刻画出各自不同的"派头"、"身份"等,所以评者在第十五回回末又特为指出:"刻画三阮处各各不同,请自着眼。"

这种关于人物必须具备个性特征的观点在金圣叹的评点中得到进一步的发展,在《水浒传序》中,他说:"《水浒》所叙,叙一百八人,人有其性情,人有其气质,人有其形状,人有其声口。"明白指出每个人各具个性,他还批评某些小说作品"任他写一千个人,也只是一样,便只写两个人,也只是一样。"① 金圣叹还完全赞同容与堂本《水浒传》评点者的看法,即"同而不同处有辨",并举例说明:"《水浒传》只是写粗鲁处,便有许多写法。如:鲁达粗鲁是性急,史进粗鲁是少年任气,李逵粗鲁是蛮,武松粗鲁是豪杰不受羁靮,阮小七粗鲁是悲愤无说处,焦挺粗鲁是气质不好。"

① ② 金圣叹《读第五才子书法》。

由于达到了这样的艺术水平，所以读者方能“不必见其姓名，一睹事实，就知某人某人也。”用金圣叹的说法是“任凭提起一个，都似旧时熟识”，“别一部书，看过一遍即休。独有《水浒传》，只是看不厌，无非为他把一百八人性格都写出来。”①

这种理论在后来的小说评点中不断被继承发展，有的评点者更是有意识将不同人物放在一起进行比较，如《三国演义》第三十五回在刘备檀溪脱险后，写赵云寻找刘备，这回回前有评语曰：“赵云在襄阳城外檀溪水边，接连几个转身，不见玄德，可谓急矣。若使翼德处此，必杀蔡瑁；若使云长处此，纵不杀蔡瑁，必拿住蔡瑁，要在他身上寻还吾兄，安肯将蔡瑁轻放过，却自寻到新野，又寻到南漳乎？三人忠勇一般，而子龙为人，又极精细，极安顿。一人有一人性格，各各不同，写来真是好看。”虽然此处仅写赵云，但评者却将关羽、张飞在此种情况可能采取的措施分析出来，借此比较三人之间各自性格的不同，这样的评点不但能准确传神地分析出人物性格特征，而且对读者阅读作品也极有启发。

“善写妙人者不于有处写”　这个命题是毛岗宗提出的，也是关于人物形象的塑造方面的。他在《三国演义》第三十七回回首说：“此卷极写孔明，而篇中却无孔明。盖善写妙人者不于有处写，正于无处写。”这实际上是一种描写人物的技巧，就是说想刻画孔明的形象却不直接描写其形象本身，而是通过其周围的人物、环境等因素来衬托、渲染，这样就能取得更好的艺术效果。在第六十回回首总评中，毛宗岗再次借事例分析道：“文有‘愈隐愈现’者，张松之至荆州，凡子龙、云长接待之礼与玄德对答之言，

① 金圣叹《读第五才子书法》。

明系孔明所教，篇中只写子龙，只写云长，只写玄德，更不叙孔明如何打点，如何指教，而令读者心头眼底处处有一孔明在焉，真神妙之笔。”主要人物虽然没出场，但出场人物身上却处处见到主要人物的身影，这就是这种烘托手法的成功之处。

毛宗岗对这种艺术技巧的认识，得到许多文学批评家的肯定。如张竹坡评本《金瓶梅》第二回回首评语对金莲勾引武松这一节评道：“《水浒》中此回文字处处描金莲，却处处是武二，意在武二故也；《金瓶》内此回文字处处写武二，却处处是金莲，意在金莲故也。文字用意之妙自可想见。”因《水浒》中的有关情节主要是为了刻画武松的形象，所以作者主要写潘金莲来衬托武二，而《金瓶梅》中则是以塑造金莲形象为主，所以就以处处写武二来衬托金莲，此皆深得“善写妙人者不于有处写”之三昧者也。另外如卧闲草堂本《儒林外史》第十一回写“鲁小姐制义难新郎”，评者也说：“写小姐之俗者，乃所以写编修之俗也。”因为鲁小姐正是父亲编修公亲手调教出来的。其余像有正本《红楼梦》第五十九回回前评说：“写宝玉写不尽，却于仆从上描写一番，于管家见时描写一番，于园工诸人上描写一番。”第六十九回回前评说：“写凤姐写不尽，却从上下左右写。”以及《青楼梦》邹弢评本第二十九回回前批说：“此回闹热，却不写众美人，反写众美人之侍儿，写侍儿正所以写众美人也。侍儿尚且如此，则其众美人可知，所谓欲观其主必观其从云。”诸如此类之评语均可见这种烘云托月的写人物方法不仅为小说家所熟知，运用得极为普遍而成功，成为塑造人物经常运用的艺术规律，亦为小说批评家所认识、重视，成为经常分析的命题。

“不知有所谓语言文字”　这句话出自容与堂本《水浒传》第二十回回末总评，其评曰：“说淫妇便像个淫妇，说烈汉便像个烈

汉，说呆子便像个呆子，说马泊六便像个马泊六，说小猴子便像个小猴子，但觉读一过，分明淫妇、烈汉、呆子、马泊六、小猴子光景在眼，淫妇、烈汉、呆子、马泊六、小猴子声音在耳，不知有所谓语言文字也。”就是说由于作者塑造的人物极其形象生动，所以读者在欣赏过程中常常忘记文字本身的妙处。虽然这个命题没涉及到如何塑造人物，却涉及到文学作品的内容与形式的关系。从理论上讲，语言文字是作品内容的载体，是完全为内容服务的，但如果语言文字本身不行，则作品的内容便无从显现，所以伟大作家都着力注意遣词造句、炼字锻句，乃至情节安排、篇章结构等。但这本身并不是目的，根本目的应是如何准确传神地传达出所要表达的内容，所以又不能让读者将注意力放在形式上，而要读者在阅读语言文字时只体会到作品的内容。这就与诗文理论中所说之“得意而忘言”相同，如刘熙载《艺概》说：“杜诗只‘有’‘无’二字足以评之：‘有’者但见性情气骨也，‘无’者不见语言文字也。”虽然古代小说批评中对这一点认识得还不够深刻，但较早的容与堂本《水浒传》评点者即已意识到此问题，这也是极其难能可贵的。

“真正美人方有一陋处”　这个理论是由脂砚斋明确提出的，庚辰本《红楼梦》第二十回写湘云讲话咬舌，将“二哥哥”说成“爱哥哥”而被林黛玉取笑，脂砚斋对此批道：“可笑近之野史中，满纸羞花闭月，莺啼燕语，殊不知真正美人方有一陋处，如太真之肥，飞燕之瘦，西子之病，若施于别个不美矣。今以咬舌二字加之湘云，是何大法手眼，敢用此二字哉！不独不见其陋，且更觉轻俏娇媚，俨然一娇憨湘云立于书上，掩卷合目思之，其‘爱’‘厄’娇音如入耳内。然后将满纸莺啼燕语之字样，填粪窖可也。”这个命题涉及的是如何塑造出真正合情合理之人物。与一般小说作

品(特别是明末清初的才子佳人小说)相比,《红楼梦》中的女性大多不是十全十美,但她们留给读者的印象却极其美丽、极其深刻,倒是那些一般小说中一个个都有"羞花闭月"之貌,沉鱼落雁之容的女子却很少有人记住她们。这里就涉及到"真正美人方有一陋处",即如实描写、贴近生活、合理合情的问题。

这种艺术手法在前此小说中已被作家所多次运用,虽然有的批评家也稍有觉察,却没能上升到理论高度。如《封神演义》钟敬伯评本第十八回回末总评有云:"子牙乃一代伟人,封侯拜将,开周家八百年元勋,何等力量,而不能无儿女子之态,观其与马氏留恋,代逃民求释,都是可笑事多。此无限转折,其然岂其然也。"这里评者已意识到作者写"伟人"的"儿女子之态",正为丰富其性格内涵,避免一味神化人物,但却没能上升到理论高度加以分析、概括。再如《三国演义》写孔明有街亭之失,误在知人不明,这不仅无损其足智多谋,而且尤显真实,可惜评者亦少论及此。还有《水浒传》第二十二回武松打虎一节,作者就写得极其精彩,其手法与上述命题很类似,以武松之神勇,似乎打一只虎是不成问题的,以俗手写则是听说有虎便大无畏地上山去打,何况酒助英雄兴,已有几分酒意,怕它则甚!但在施耐庵笔下,武松在读庙门榜文后,知真正有虎,欲待转身回来,只因怕人笑话,且存侥幸之心,所以方继续前进;风过虎来时,他吓得"啊呀"一声,从青石上翻将下来;大虫第一扑,他惊吓之下酒都做冷汗出了;打完虎要拖死虎下山,原来使尽力气,手脚都苏软了,却又不敢多歇,惟恐再跳一只出来,所以挣扎下岗;半路枯草又钻出两只大虫来,武松大叫:"阿呀,今番罢了!"如此等等。作者并没一味写武松如何如何不怕虎、敢打虎,然而却更显得武松是真正人间英雄。对此,金圣叹亦有认识,在回首总评中说此段"尽用极近人之

笔”，在夹批中又说：“有此一折，反越来显出武松神威。不然，便是三家村中说子路，不近人情极矣。”评者已发现如此描写人物极近人情，能尤显武松神威，却没有趁势总结此类创作经验，归纳为艺术规律。

脂砚斋却不但将《红楼梦》中类似这样的艺术手法大多揭示出来，而且在与其它野史“满纸羞花闭月”的比较中，总结成“真正美人方有一陋处”这极其形象的艺术经验，并将之推广到其他方面，如庚辰本第十八回在正文“宝玉见宝钗如此说，便拭汗道”下有夹批说：“想见其构思之苦，方是至情。最厌近之小说中满纸‘神童天分’等语。”甲戌本第二回说黛玉“年方五岁。夫妻无子，故爱女如珍，且观她聪明清秀，便也欲使她读书识得几个字”，脂批不但有侧批说：“看他写黛玉只用此四字（指‘聪明清秀’），可笑近来小说中满纸‘天下无二，古今无双’等字。”而且又用眉批说：“如此叙法方是至情至理之妙文，最可笑者，近小说中满纸班昭、蔡琰、文君、道韫。”这些评语都是灵活运用美人有一陋处的典型例证，因为十全十美毕竟不是生活中可能存在的人物，而人物有不全处正见其如真人、有特色，《红楼梦》的作者已深悟此中道理，而评者又能揭而出之，堪称双璧。

不仅正面人物不可能十全十美，即使是反面人物也不应该万恶不赦、一无是处，这是脂批者对美人有一陋处这一艺术规律进一步引申而得出的结论。在庚辰本第四十三回的一处夹批中，评者说：“尤氏亦谓有才矣，论有德比阿凤高十倍，惜乎不能谏夫治家，所谓人各有当也，此方是至理至情。最恨近之野史中，恶则无往不恶，美则无一不美，何不近情理之如是耶？”不仅如此，反面人物亦不能脸谱化，甲戌本第一回中描写贾雨村“虽是贫穷，然生得腰圆背厚，面阔口方，更兼剑眉星眼，直鼻权腮”，脂批针

对此写道："最可笑世之小说中，凡写奸人则用'鼠耳鹰腮'等语。"再如庚辰本第八十回写宝玉"过来见过金桂，举止形容也不怪厉，一般是鲜花嫩柳，与众姐妹不差上下的人，焉得这等情性，可谓奇怪之至"，评者亦分析道："别书中形容妒妇，必曰'黄发黧面'，岂不可笑。"因为反面人物并不"无往而不恶"，乃至相貌都是恶的，这些评语既说明中国古代小说人物塑造已开始摆脱戏曲脸谱化和迷信相面的影响，开始从多侧面塑造性格复杂的形象，迈出了可喜的一大步，同时也说明古代小说理论并没有完全落后于创作，能及时总结成艺术经验，为其他小说创作提供借鉴。

当然，其他古代小说评点中也有类似的看法，如卧闲草堂本《儒林外史》第三十三回回评中曾说："衡山之迂，少卿之狂，皆如玉之有瑕。美玉以无瑕为贵，而有瑕正见其为真玉。"从这里看评者亦捕捉到此一艺术规律，但在第三十六回回评中他又说："此篇纯用正笔直笔，不用一旁笔曲笔，是以文字无峭拔凌驾处，然细想此篇最难措笔，虞博士是书中第一人，纯正无疵，如太羹玄酒，虽有易牙无从施其烹饪之巧。"则又是明显说明作者是要塑造一十全十美之人物，这一点就又与美人方有一陋处之艺术规律相违背了。但是这种小说理论到近代还是被发扬光大了，《小说小话》中就如此说道："古来无真正完全之人格，小说虽属理想，亦自有分际，若过求完善，便属拙笔……若《野叟曝言》之文素臣，几于全知全能，正令观者味同嚼蜡，尚不如神怪小说之杨戬、孙悟空腾拿变化，虽无理而尚有趣焉。其理想之下劣，与天花藏才子书及各种盲辞中王孙公子、名士佳人之十足装点者何异？"这就对试图将主人公描写成十全十美人物的作法提出了严厉批评。《觚庵漫笔》中亦说："《水浒传》、《儒林外史》，我国尽人

皆知之良小说也，其佳处即写社会中殆无一完全人物。非阅历世情，冷眼旁观，不易得此真相。视寻常小说写其主人公必若天人者，实有圣凡之别，不仅上下床也。”这样的总结对当今小说创作当不无借鉴作用。

“如闻其声，如见其人”　虽然这句话如此表达出自甲戌本《红楼梦》第十五回一行侧批，但类似的语言在中国古代小说批评中却很常见。这个著名的命题其实内容也很简单，即作品中人物的语言必须具有个性特征，能反映出说话人的性格，让读者如闻其声如见其人，仅从人物语言即可窥知其身份、性格、说话的情境等。但这说似简单，要做到却很难，只是中国古代小说代表作品却往往能做到，故而批评家常常对之大加赞赏，最终由脂砚斋概括成“如闻其声，如见其人”这样一句精练的名言。

较早意识到小说这一特征的是容与堂本《水浒传》的评者，在第二十四回潘金莲说自己“是个不戴头巾男子汉，叮叮当当响的婆娘，拳头上立得人，胳膊上走得马，人面上行得人，不是那等搠不出的鳖老婆”这段话之上就有眉批说：“许多话在纸上有声有气，如见如闻。”《金瓶梅》张竹坡评本第一回回前评中的总结更是抓住这一艺术特征的核心，评者说：“描写伯爵处，纯是白描追魂摄影之笔，如向希大说：‘何如？我说……’；又如伸着舌头道：‘爷……’，俨然纸上活跳出来，如闻其声，如见其形。”这样的概括就十分接近脂砚斋的观点了。

评者之所以能如此一致地归纳出如此艺术特征，还与中国古代小说塑造人物的传统有关。古代通俗小说起源于说话等口头艺术，这些艺术形式本身就极其强调口吻毕肖，而且口头作品本不适宜用大量的心理描写、景物烘托等艺术手法来表现人物的性格、思想、心理，只能通过其言其行来间接体现，这种长期培

养训练的结果使小说作品中的语言艺术日臻成熟，而且直接影响了书面创作，因此古代小说作家和评论家也都一贯重视通过对话、语言来描写人物的形象和性格，讲究"说一人肖一人，勿使雷同[①]，"一样人，便还他一样说话"[②]，这就使作品的人物语言大多独具个性，既能体现人物的身份、地位，也要反映出人物性格，因此读者在阅读作品时，自然是"如闻其声，如见其人"。如此高超的艺术，自然也是批评家们所乐于发现和指出的，所以古代小说评点中诸如"一个酸子，一个行家，语言俱肖"[③]，"的是媒人哄骗声口"[④]，等等评语便屡见不鲜了。

"直书其事，不加断语"　这个命题卧闲草堂本《儒林外史》回评曾两次提出，一次是在第四回回末总评中说："张静斋劝堆牛肉一段，偏偏说出刘老先生一则故事，席间宾主三人侃侃而谈，毫无愧怍，阅者不问而知此三人为极不通之品。此是作者绘风绘水手段，所谓直书其事，不加断语，其是非自见也。"另一次是第七回回评针对荀玫报丁忧一节而作的分析，评者说："呜呼，天下岂有报丁忧而可以且再商议者乎！妙在谋之于部书，而部书另自有法；谋之于老师，而老师酌量而行；迨至万无法想，然后只得递呈，当其时，举世不以为非，而标目方且以'敦友谊'三字许王员外，然则作者亦胸怀贸易，竟不知此辈之不容于圣王之世乎？曰奚而不知也，此正古人所谓直书其事，不加论断，而是非立见也也者也。"从评者使用这一概念时的环境即可看出，所谓"直书其事不加断语，而是非立见"，是指作者如实描写现实，不

① 李渔《闲情偶寄·词曲部》。
② 金圣叹《读第五才子书法》。
③ 《二刻拍案惊奇》作者自评本卷四。
④ 《南史演义》许宝善稼堂评本卷七。

加褒贬，但由于作者笔下人物本具是非，所以作者亦不需自加褒贬，而读者自能看出褒贬，这是作品的倾向性在客观描写中自然流露的最佳说明。同时由于作者是如实地描绘、冷静地叙述，所以这份是是非非的褒贬，较之大发议论更能令读者接受。如果是针对反面人物，如范进因守孝而不用银镶杯箸却吃大虾圆子，张静斋满腹不通却胡诌刘基故事以及关羽能作《调寄西江月》一首等等，其讽刺效果即会更加强烈。因为这种讽刺意味是读者自己悟出的，远比作者直接挑明更有震撼力。

这种看法在其他小说评者胸中亦曾有过，如金圣叹评《水浒传》第三十五回回评说"褒贬固在笔墨之外"、第四十回回评说"此史家案而不断之式也"，文龙在评点《金瓶梅》时还对此种艺术手法加以解释，在第七十七回回评中说："作者于有意无意之间，描写诸人言谈举止、体态性情，各还他一个本来面目。初不加一字褒贬，而其人自跃跃字里行间，如或见其貌，如或闻其声，是在明眼人之识之而已。"这样的理解还是与"直书其事，不加断语，而是非自见"的命题本义相接近的。

当然，古代小说评点中涉及的命题很多，有的我们在前文已经谈过，如"发愤著书"、"教化作用"等，有的命题又涉及到很多问题，本处所论及的大多是一些与小说这一艺术形式本身关系较为密切的问题，其他命题只好从略了。

二、小说评点若干术语试析

古代小说评点大家常常都用一些自己独有的批评术语，这些术语往往是用来分析作品的情节、结构、章法的。由于时代的原因，有些术语在今天看来已经觉得十分难以理解了，特别是仅

见术语不见解释时，加之过去有的学者因这些术语与八股章法很接近，往往对之鄙夷不屑，所以这些术语益发被人们所忽视。但是，这些术语本身却包含有许多合理的因素，值得我们分析、借鉴。

“草蛇灰线法”　金圣叹在《读第五才子书法》中说，“《水浒传》有许多文法，非他书所曾有”，“草蛇灰线法”即是其中之一。他举例分析说：“有草蛇灰线法：如景阳冈勤叙许多‘哨棒’字；紫石街连写若干‘帘子’字都是也。骤看之，有如无物，及至细寻，其中便有一条线索，拽之通体俱动。”从他的解释可知，所谓“草蛇灰线”实际上是指在事件发生前所预先埋下的伏线，等到事件发生时它却起到出人意料的作用。如武松在景阳冈打虎前作品曾多次提及他手提哨棒，但很少有人注意及此，等到老虎跳出来时，他举起哨棒来打虎，读者这才觉察到哨棒之作用了，但是一举起打下来，却又“咔嚓”一声打断了，原来是打在了树上，这下读者又将心提到嗓子眼上，这就使“哨棒”这一道具在情节中发挥出巨大作用。如果作者一开始不埋下伏线，说武松手提哨棒，则后面这精彩情节就成了无源之水了。类似的例子如潘金莲家的“帘子”，作者多次提及，如武松进门时掀起帘子等，如果不预先交待武大家的帘子，则后来挑帘子的竹竿落到西门庆的头上也就显得突然。这样的伏线，一开始确实是“骤看之，有如无物”，但到了后来，细细寻觅，就会发现前面确实有一根伏线，一直贯穿事件的始终。

这种“草蛇灰线法”在以后的小说作品中运用极广，如《儒林外史》第十回写蘧公孙与鲁小姐结亲，文中一再点明此时是雨天，下雨刚住，这就成为后文鲁府雇来的乡下小使脚下钉鞋飞人点心盘中作了铺垫。如果不是雨天，乡下小使便不会穿钉鞋；如

果不穿钉鞋，则情急踢狗时鞋子便不会腾空而起。由此可见作者有意一再说明此时是雨天的良苦用心。

需要说明的是，一般论者将“草蛇灰线法”与通常意义的伏笔等而视之，认为“草蛇灰线”即是前后关锁、首尾呼应、伏脉千里、脉络贯通之类。其实从金圣叹自己所举之例证及解释来看，这两者并不完全相同。“草蛇灰线法”强调的是贯穿始终的线索，而前后呼应强调的是前有伏、后有应，用毛宗岗的话说是“隔年下种，先时伏着”，他有一形象的比喻说是“善弈者下一闲着于数十着之前，其应在数十着之后”，从这就可以明显地看出两者之间的区别。当然，前伏后应或前应后伏（毛宗岗《三国演义》第五十三回回前评语中又有“文章之妙，有前文方于此应，后文又于此伏者”之语）这种艺术手法在中国古代小说中更为常见，而且也很容易安排得巧妙，相比较而言，倒是“草蛇灰线法”更难运用得妙无痕迹，而真正运用得好，则又较难为读者所认识了。

“绵针泥刺法”　金圣叹对“绵针泥刺法”没有解释，只有例证，他说：“有绵针泥刺法：如花荣要宋江开枷，宋江不肯；又晁盖番番要下山，宋江番番劝住，至最后一次便不劝是也。笔墨外，便有利刃直戳进来。”从这段话看来，他所谓的“绵针泥刺法”实际上与“春秋笔法”有关，即作者将褒贬置于笔墨之外，如晁盖每次下山，宋江都要劝阻，而由他自己领头行动，但在平曾头市时他却不劝，结果晁盖中箭身亡。金圣叹的意思是宋江明知有危险却不劝（前番没有危险却番番都劝），这样平常功劳都是宋江自己的，而晁盖一死，首领位置即由宋江所得，所以最后这一次便不劝。这样的文字，表面看起来似乎没有褒贬，但骨子里却在谴责宋江。因此“绵针泥刺”便是“绵”中藏有“针”、“泥”中包着“刺”。

从这样的分析看来，这种艺术手法当与“直书其事，不加断

语，而是非自见”的命题有相关之处，即作者的主观意图常常通过客观描绘来体现，这样作品就更具含蓄性和思想深度。

“横云断山法”　对此手法，金圣叹如此解释：“有横云断山法：如两打祝家庄后，忽插出解珍、解宝争虎越狱事；又正打大名城时，忽插出截江鬼、油里鳅谋财倾命事等是也。只为文字太长了，便恐累坠，故从半腰间暂时闪出，以间隔之。”可见这个术语其实也是个比喻，用横云隔断高山来比喻将情节岔开去，以免为一件事描写的篇幅太长而显平铺直叙，情节显得呆板，所以插入一事，以显错落有致。除上述金圣叹所举二例外，《儒林外史》中娄三娄四三访杨执中一节亦堪称典型。本来娄三娄四连连访杨两次不遇，如紧接着三访，则无论访得着访不着，都无多大意趣，故而作者有意在二娄两访不遇归乡途中，巧遇鲁编修，从而又生出一花团锦簇文字，在鲁小姐与蘧公孙婚事缔就之后，借当初引线人邹吉甫回溯杨执中故事。如此情节安排既曲折多变，又扣人心弦。

当然，对这样一种艺术手法，古代小说作家还创造性地加以丰富发展，如毛宗岗《三国演义读法》中即说：“《三国》一书，有横云断岭、横桥锁溪之妙，文有宜于连者，有宜于断者，如五关斩将、三顾草庐、七擒孟获，此文之妙于连者也。如三气周瑜、六出祁山、九伐中原，此文之妙于断者也。盖文之短者，不连叙则不贯穿；文之长者，连叙则惧其累坠，故以叙别事以间之，而后文势乃错综尽变。”这样的艺术分析便显得更为辩证。到了《红楼梦》中，这种艺术手法更为丰富多样，产生包括“截”、“岔”等在内的多种理论，如庚辰本第十六回一则眉批中所说：“自政老生日用降旨截住，贾母等进朝如此热闹，用秦业死岔开，只写几个如何，将泼天喜事交待完了；紧接黛玉回，琏、凤闲话，以老妪勾出省亲事

来，其千头万绪，合笋贯连，无一毫痕迹，如此等是书多多不能枚举。”从正文中来看，所谓“截住”、“岔开”，其实是因事件本身与小说情节、内容关系不大，所以或借突然事件截住原本应该叙述下去的内容，或用他事岔开，原来事情即可简单交待，或让其不了了之，而拓开全新的情节，这样就使情节更为紧凑、简练。这种艺术手法亦可看作是“横云断岭法”的进一步发展。

“特犯不犯”　金圣叹还说《水浒传》有“正犯法”、“略犯法”，意思是作者敢将相同或相类似的题目反复叙写，而不怕重复，“如武松打虎后，又写李逵杀虎，又写二解争虎；潘金莲偷汉后，又写潘巧云偷汉……正是要故意把题目犯了，却有本事出落得无一点一画相借，以为快乐是也。真是浑身都是方法。”这里显示的是作家高超的艺术技巧，因为一般情况下作家总是力求避免重复的，但故意重复并能花样翻新，则尤显得难能可贵。所以金圣叹又解释说：“夫才子之文，则岂惟不避而已，又必于本不相犯之处，特特故自犯之，而后从而避之。此无他，亦以文章家之有避之一诀，非以教人避也，正以教人犯也。犯之而后避之，故避有所避也，若不能犯之而但欲避之，然则避何所避乎哉？”这话说得颇得辩证法之神韵，而且确实说到“犯”与“避”这一艺术辩证法的合理核心，所以历来之评论家纷纷仿效吸收。毛宗岗由此而申说“《三国》一书，有同树异枝、同枝异叶、同叶异花、同花异果之妙”，这话从字面上看不好理解，且看他的解释：“譬如树同是树，枝同是枝，叶同是叶，花同是花，而其植根安蒂，吐芽结子，五色纷披，各成异采。”[①] 他还举《三国演义》中的火攻为例，其中有六人先后用火攻，而孔明一人即四次用火攻，这无疑是相犯的，但

① 《三国演义读法》。

作者写来却各各不同，孔明首次在博望用火烧退曹兵，第二次曹兵又来，孔明却偏说还要用火攻，这难免让人担心，曹兵是否还会中计，但孔明却信心十足，果然又烧得曹兵胆颤心寒。这个例子可与作者大胆多次写火攻相媲美。其后张竹坡、脂砚斋等人亦吸收这种理论，如张竹坡讲作者能写五个媒婆、三个姑子，“皆妙在特特犯之，却又各各一款，绝不相同”①，而脂砚斋则最后总结为“特犯不犯”这极其精练而传神的术语。

“背面铺粉法”　这是金圣叹总结的塑造人物的方法之一，即“如要衬宋江奸诈，不觉写李逵真率；要衬石秀尖利，不觉写杨雄糊涂是也。”实际上就是将性格相反的人放在一起写，写一人而得写两人效果，而且各自的性格特征也都分别得到加强。从表面上看，这只不过是一种较为特别的对比手法而已，但细细体味，这种“背面铺粉法”与对比手法还稍有一点不同，这就涉及到创作目的与效果的关系问题。如作者本意是想借杨雄之糊涂来衬托石秀之尖利的，为了使这种衬托显得真实可信，便要将杨雄的糊涂塑造得越逼真越好。因此，从作品的实际来看，杨雄形象中的糊涂因素同样显得极其真实可信，这就与作者本想只突出石秀尖利性格的初衷并不完全一致。对此，金圣叹曾再作分析道：“只如写李逵，岂不段段都是绝妙文字，却不知正为段段都在宋江事后，故便妙不可言。盖作者只是痛恨宋江奸诈，故处处紧接出一段李逵朴诚来，做个形击。其意思自在显宋江之恶，却不料反成李逵之妙也。此譬如刺枪本要杀人，反使出一身家数。”②从这样的意义来理解，便觉得“背面铺粉法”目的只是为了刻画一个人，只是为了刻画好这个人物，故而特从“背面”描写，借性

① 张竹坡《批评第一奇书金瓶梅读法》。
② 《读第五才子书法》。

格相反的人来做对比，这样进行“铺粉”，这一人物形象其特征便尤为显明了。相反，如果不从“背面铺粉”，如写宋江就只写宋江，不拿李逵等人作为衬托，则宋江之奸诈有时便不明显，易被读者所忽略，而作者要是明白说出，则又显拙劣，故而“背面铺粉”便成了极具魅力的描写人物的手段。

“弄引法”与“獭尾法”　金圣叹说“弄引法”乃“谓有一段大文字，不好突然便起，且先作一段小文字在前引之”，“獭尾法”则是“谓一段大文字后，不好寂然便住，更作余波演漾之”。从他解释及所举例证来看，所谓“弄引法”应指在正式描写某件大事前先小起波澜，以作预演、引导或者预示，而“獭尾法”则是事件结束后应有余波，渐渐而去。在第三回中，金圣叹尚有一夹批具体解释说：“此书每欲起一篇大文字，必于前文露个消息，使文情渐渐隐隆而起，犹如山川出云，乃始肤寸也。”在第二十回中，又用夹批解释“獭尾法”道：“又作余波荡漾，诚恐寂然便住，须不称上文无数风云也。”另外，他还举“武松打虎下冈来，遇着两个猎户；血溅鸳鸯楼后，写城濠边月色等”为例说明“獭尾法”。因为獭尾不但扁而长，而且十分有力，所以“獭尾法”所要求的自然也是比较有余威的结尾，或反衬已过事件，或开启下面文章。总之，这样的结尾并不好做，而且常被人所忽略，所以寄旅散人评本《林兰香》第六十三回回评中说：“每怪作小说者于开场中幅极力铺张，迨至末尾紧急局促，毫无余韵，殊不洽人意。此书自六十一回徐徐收结，……其音袅袅，不绝如缕，真有江上青峰之致。”其实，不仅是一部书的结尾应如此，就是书中某一大事结束后也应如此，这就是金圣叹讲“獭尾法”的用意所在。

毛宗岗后来将“弄引法”与“獭尾法”改头换面，说成是“《三国》一书，有将雪见霰、将雨闻雷之妙，将有一段正文在后，必先

有一段闲文以为之引；将有一段大文在后，必先有一段小文以为之端"，"《三国》一书，有浪后波纹、雨后霢霂之妙。凡文之奇者，文前必有先声，文后亦必有余势"[1]，这种对"弄引法"与"獭尾法"的理解还是正确的，可惜并无创新，何况他还说"诸如此类，皆他书中所未有"，则未免不切实际了。其实岂止是《三国》、《水浒》，即是《金瓶梅》中亦有此法。评点者有时为了提高所评点的作品地位，作一些言过其实的评语也是可能的，这是我们在分析古代小说批评时必须注意的。

"笙箫夹鼓，琴瑟间钟"　毛宗岗说："《三国》一书，有笙箫夹鼓、琴瑟间钟之妙。如正叙黄巾扰乱，忽有何后、董后两宫争论一段文字，正叙董卓纵横，忽有貂蝉凤仪亭一段……至于袁绍讨曹操之时，忽带叙郑康成之婢；曹操救汉中之日，忽带叙蔡中郎之女。诸如此类，不一而足。人但知《三国》之文是叙龙争虎斗之事，而不知为凤为鸾为莺为燕，篇中有应接不暇者，令人于干戈队里时见红裙，旌旗影中常睹粉黛，殆以豪士传与美人传合为一书矣。"从这样的例证可以看出，所谓"笙箫夹鼓、琴瑟间钟"乃是指在情节节奏的运用上将急与缓，刚与柔等相互交错使用，让读者于金戈铁马之中忽然见出儿女情长，优美与壮美的转换，能更好地调剂读者的审美心理，从而收到更好的艺术效果。

这种艺术观在中国古代小说评点中很早就产生了，托名李卓吾评的芥子园本《水浒传》第三十一回中曾有一则眉批说："前面说得十分热闹，十分紧凑，正宜松一分，冷一分。如击鼓法，大擂一番，必轻敲边档，更复扬槌，方声旁即奏，与人心相起伏，此文字最得消息处。"另外，虽然金圣叹在《读第五才子书法》中没

---

① 毛宗岗《三国演义读法》。

有将此条作为"作法"、"文法"而提出来讨论，但在其评点中却一直体现出这种艺术观。如第二十三回回前评中，他即说道："上篇写武二遇虎，真乃山摇地撼，使人毛发倒卓。忽然接入此篇，写武二遇嫂，真又柳丝花朵，使人心魂荡漾也。"类似这样的评语，在金批《水浒传》中也很常见，而且不仅是红裙常见于豪士传中，而且涉及到情节的忙与闲、冷与热等多种情况。较之毛宗岗的"旌旗影中常睹粉黛"尤略胜一筹。当然，毛宗岗所总结的其他艺术手法诸如"寒冰破热"、"凉风扫尘"等亦可作此条之补充。

另外，值得注意的是好几位批评家都有意无意地运用音乐术语来分析文章技巧，评价、分析"笙箫夹鼓"这一艺术手法时尤其多见，这既从一个方面反映了古代小说作品在情节结构等方面深得韵律之美，也反映了不同艺术形式之间确实也存在沟通的地方，而古代小说批评家也准确地把握住了这一点。此外，由对此一艺术手法的分析多用音乐词汇来说明，亦可见古代小说批评家之间影响继承的关系。

古代小说批评中还有许多评点术语，若一一列举，则过费篇幅，今略述如下：

金圣叹说《水浒传》还有倒插法、夹叙法、极省法与极不省法，这些都易懂；还有大落墨法，这与脂砚斋所论之"千皴万染"之法相近；有欲合故纵法，与蔡元放说《水浒后传》有"欲擒故纵法"相同；有"鸾胶续弦法"，指的是不同情节间的相互粘合、转换的技巧。这些均见于《读第五才子书法》。另外，在《楔子》之回前评中，他还提醒读者要注意"古人书中所得意处、转笔处、难转笔处、趁水生波处、翻空出奇处、不得不补处、不得不省处、顺添在后处、倒插在前处"，这些章法也还是好理解的。在第四十三回的一则夹批中，他又说"子弟少时读书，最要知古人出笔，有无数方

法：有正笔，有反笔，有过笔，有沓笔，有转笔，有偷笔。上五法易解，所谓偷笔，则如此文是也（按：指所批之正文）。盖一路都是戴宗作正文，至此忽趁势偷去戴宗，竟入杨雄、石秀正传，所谓移云接月，用力不多而得便至大。”当然，作为第一个大力发掘古代小说写作章法、文法的批评家，他有的地方也还稍嫌牵强，这也是难免的。

毛宗岗的章法理论大多是继承金圣叹的，除前文提及的外，他还说《三国》一书有巧收幻结之妙，指的是三国最终归于晋，苍天既不从人心之所甚愿（一统于蜀），亦不出于人心之所大不平（归于魏），而且晋夺魏自立，似为汉报仇而魏遭报应，这既是“造物者之巧”，作者又收到“幻结之妙”；有以宾衬主之妙，如以黄巾三兄弟衬桃园三结义之类，有星移斗转、雨覆风翻之妙，如何进本可诛宦官却为宦官所杀，吕布助丁原却又杀丁原，陈宫救曹操，却欲杀曹操，陈宫未忍杀曹操，却被曹操所杀，诸如此类。当然，这些还不完全是章法之奇，因为生活本身即是如此，主要是作家精于从生活中选材、如实反映的结果。另外一些，如“《三国》一书，有添丝补绵、移针匀绣之妙”，“有近山浓抹、远树轻描之妙”，“有奇峰对插、锦屏对峙之妙”，则是分析其情节、结构之章法的。“添丝补绵、移针匀绣”指的是“此篇所缺者补于彼篇，上卷所多者匀于下卷，不但使前文不拖沓，而亦使后文不寂寞”。“近山浓抹，远山轻描”用的是比喻手法，实则指重要事情则详描细绘，无关紧要的则一笔带过，有详有略，虚实相生。“奇峰对插、锦屏对峙”则是指情节间的匀称、对称，“有正对者，有反对者，有一卷之中自为对者，有隔数十卷而遥为对者”，不一而足。总之，毛宗岗总结出的许多经验，是对金圣叹章法理论的进一步发展。

脂砚斋在《红楼梦》的各种评本中，也提到许多笔法、章法，

有些虽然与前人相同，但也有的是自己的独创。如甲戌本第一回中有一则眉批说："事则实事，然亦叙得有间架、有曲折、有顺逆、有映带、有隐有现，有正有闰，以至草蛇灰线、空谷传声、一击两鸣、明修栈道、暗渡陈仓、云龙雾雨、两山对峙、烘云托月、背面敷粉、千皴万染，诸奇书中之秘法，亦复不少。"而在庚辰本第二十七回中有一则眉批又如此说道："《石头记》用截法、岔法、突然法、伏线法、由近渐远法、将繁改简法，总在人意料之外，且不曾见一丝牵强。"其中截岔法与草蛇灰线、两山对峙、烘云托月，背面敷粉、千皴万染、由近渐远、将繁改简、重作轻抹等等诸法都与前人相关论述相同或相通，而一击两鸣等法则是其首先明确提出的，虚敲实应等法则属其独创。总之，在这些职业批评家眼中，一般人常常忽略的地方，他们总会及时发现并分析、总结出其艺术经验，这正是专业评点者与一般读者的区别所在。

当然，除了他们几位著名的批评家之外，还有一些评点者也有一些批评术语，但从内容上看，大致与上述文法相类似，有的只是改变了名称而已，如张竹坡《金瓶梅读法》中提到的"加一倍法"与蔡元放《水浒传读法》中的"加一倍法"，实则就是金圣叹所谓的"大落墨法"与对比衬托手法相结合，但明伦在《聊斋志异》中的《王桂庵》、《葛巾》、《莲香》等篇中所论之"转"、"蓄"、"紧"字诀，实则就与金圣叹所谓"转笔"、"过笔"等笔法相类似。诸如此类，兹不赘述。

从以上分析来看，中国古代小说批评中所用的这些术语对探讨古代小说的艺术技巧、艺术规律确实有着相当重要的借鉴作用，而且这些术语本身大多形象生动、贴切传神，为中国古代文学批评增添了光彩夺目的篇章。当然，某些术语也确实受到了八股的影响，显得生硬，有生吞活剥之嫌，而且某些章法对创作

也没有多少指导作用，这也是我们在分析这些术语时必须说明的。

三、小说批评中对评点的若干看法

中国古代小说批评在评点作品的过程中，有时也会对评点本身略作说明，涉及到评点时的心理、评点的方法、体例等方面的内容，虽然这些材料很少，但对研究中国小说批评学来说，却是极其重要的内容。

冯镇峦《读聊斋杂说》中说："往予评聊斋，有五大例：一论文，二论事，三考据，四旁证，五游戏。皆其平日读书有得之言，浅人或不尽解。至其随手记注，平常率笔，无关紧要，盖亦有之，然已十得八九矣。李卓吾、冯梦龙、金人瑞评三国演义、水浒、西厢诸小说、院本，乃不足道。"这段话分析了中国古代小说评点的体例，分为五大类，前此还较少有批评家如此系统提出，而且大多数批评家多论文、论事，游戏、考据与旁证则少，但是，考据能否算入文学批评的范畴呢？这似乎还可以进一步讨论。不过，以考证渗入文学批评的却绝非仅此一家，《儒林外史》的评点中考证亦复不少。另外，冯镇峦还强调其评点都是"读书有得之言"，可见其评点是带有书卷气的，所以才会有浅人不尽解处，这也显示出评点由引导读者欣赏向经院批评发展的倾向，所以他才鄙视李卓吾、金圣叹等人的评点为不足道，只是他这种评点理论最终因没有市场而没有推广开来。

冯镇峦又说："予生喜读史、汉，消闲则惟聊斋。每饭后、酒

后、梦后、雨天、晴天、花天，或好友谈后，或远游初归，辄随手又笔数行，皆独具会心，不作公家言。”这段自白讲的是评点时的情境、心境，及其评点的特色，首先他说明小说作品具有“消闷”即愉悦功能，与史记、汉书等正统经史性质不同。其次，评点者常常是在酒后、梦后、雨天、花天等想象力极为丰富或好友谈后、远游初归等思维极其活跃的情况下信笔所至。在如此境地中作出的评语必然不枯燥、不教条、别具会心。其三，评点必须具有独到见解，不能人云亦云，要对读者有所启发，“不作公家言”。这种对评点的看法在古代小说批评史上还是具有代表性的。

冯镇峦在《读聊斋杂说》中还说：“作文人要眼明手快，批书人亦要眼明手快。天外飞来，只是眼前拾得。坡诗云：作诗火速追亡逋，清景一失渺难摹。钝根者毫无所见，只顺文演说，如周静轩读史诗，人云亦云，令观者欲呕。”这里又提及批点中的共鸣、灵感问题。金圣叹曾认为：“文章最妙的是此一刻被灵眼觑见，便于此一刻放灵手捉住。盖于略前一刻，亦不见，略后一刻，便亦不见，恰恰不知何故，却于此一刻忽然觑见。若不捉住，便更寻不出。”① 而冯镇峦却认为不但写文章如此，评点者亦要如此，既要“眼明”能发现文章的精彩之处，又要手快，及时捉住，这样才能有所见而有所言。以这样的标准，他批评了那种“毫无所见”，只是“顺文演说”的评点，认为这种评点毫无价值，只是令人欲呕。从中国小说批评史的实际来看，好的评点确实都能独具会心，“灵眼觑见”，“灵手捉住”，受到小说读者的喜爱；但也有的小说评点牵强附会，他想到的一般读者都能想到，这样的评点就是可有可无的了。

---

① 《读第六才子书西厢记法》。

张潮在《虞初新志凡例》中如此说："文自昭明而后，始有选名；书从匡郑以来，渐多笺释。盖由流连欣赏，随手腕以加评；抑且阐发揄扬，并胸怀而迸露。兹集触目赏心，漫附数言于篇末；挥毫拍案，忽加赘语于幅余。或评其事而慷慨激昂；或赏其文而咨嗟唱叹。敢谓发明，聊抒兴趣；既自怡悦，愿共讨论。"

这段话不但分析了评点的由来，"盖由流连欣赏，随手腕以加评"，而且对自己的评点作了介绍：首先，作品中那些触目赏心的地方令他拍案挥毫；其次，这些评语大多加于篇末幅余，因为《虞初新志》是短篇集子，所以每篇之末都可尽情发挥；其三，他评点的体例是或评其事，或赏其文，这与绝大多数评点者的做法相同；其四，他对自己的评点并没有乱作评价，而是直言不讳地说自己的评点主要是为了自己怡悦、"聊抒兴趣"，表示愿与读者共同讨论。这种做法与某些以权威自居的评点风格还是大不相同的，体现出一种批评家的睿智态度。

蔡元放在《东周列国志序》中说："寅卯之岁，予家居多暇，稍为评骘，条及得失而抉其隐微。虽未必尽合于当日之指，而依理论断，是非既颇不谬于圣人，而亦不致贻嗤于博识之士。聊以豁读者之目，于史学亦不无小裨焉。故既为评之，而复序之如此。"联系这段序文前面的若干文字，我们可以知道，蔡元放之所以作《东周列国志》评乃是因为担心读者仅为故事情节、历史事迹所吸引，而忽略"天道之感召，人事之报施，智愚忠佞贤奸计言行事之得失，及其所以盛衰成败兴亡之故"，因而特作评点以发明之，使读者由读稗官进而为读史。其评点的依据则是"依理论断"，此理一是圣人之教，二是历史事实，以求"是非既颇不谬于圣人，而亦不致贻嗤于博识之士"。这种评点态度也代表了评点中的一派，如但明伦《聊斋志异》评，据他自己说，也是因友人赞其评语

“不独揭其根柢，于人心风化，实有裨益”，因而才“刊布”以“公之同好”的。可见，正如小说观中有教化意识一样，评点者也常常从此角度来分析作品、阐发并强调其教化作用。

清代喻焜在《聊斋志异序》中说：“《聊斋》评本，前有王渔洋、何体正两家，及云湖但氏新评出，披隙导窍，当头棒喝，读者无不俯首皈依，几于家有其书矣。然窃观聊斋笔墨渊古，寄托遥深，其毫颠神妙，实有取不尽而恢弥广者。仁见仁，智见智，随其识趣，笔力所至，引而伸之，应不乏奇观层出，传作者苦心，开读者了悟，在慧业文人，锦绣才子，固乐为领异标新于无穷已。”这段序言涉及以下问题，其一，评点的根本目的是“传作者苦心，开读者了悟”，这正与托名李贽所作的《忠义水浒传发凡》中所说“书尚评点，以能通作者之意，开览者之心”的看法相一致。其二，他说评点（包括阅读）其实是“仁见仁，智见智，随其识趣，笔力所至，引而伸之，应不乏奇观层出”，既说明在阅读过程中会有各种不同的看法，也说明如果识趣高远，其见解也会高人一筹，而所作评语自然也会“奇观层出”。其三，他说但明伦的评点能“披隙导窍，当头棒喝，读者无不俯首皈依，几于家有其书”，既是对其评点特点的分析，又是对其评点作用的肯定。

能够像这样对评点本身及评点的评本作认真分析，在古代小说批评文字中还不多见。

清代文龙在《金瓶梅》第十八回回前总评中说：“夫批书当置身事外而设想局中，又当心入书中而神游象外，即评史亦有然者，推之听讼解纷、行兵治病亦何莫不然。不可过刻，亦不可过宽，不可违情，亦不可悖理；总才学识不可偏废，而心要平，气要和，神要静，虑要远，人情要透，天理要真，庶乎始可以落笔也。”在这里文龙提出作小说批评要“置身事外而设想局中”、“心入书

中而神游象外”，就是既要深入作品用心体会，又要跳出作品，从新的高度进行观照，只有这样才能既准确把握作品，又不为作品所囿。同时，作评语时要心平气和神静虑远，所作评语合情合理、宽严得当。这既是评者自己评点心得的总结，也是对一般评点的要求，说得极其合理、准确，反映了古代小说评点讲究科学性的精神。

《红楼梦》诞生后，评点者日众，弁山樵子则在众家评点之后，对之作了总体分析。他说：“夫小说，一茶余酒后之消闲品耳；小说之有评论，一文人学士之舞弄文墨，故作狡狯伎俩耳，两无价值之可言也。”表面看来，他对创作小说与批评小说都是不甚赞许的，但这并不真正代表他本人的看法，因为他后文又曰：“予之嗜此书也(指《红楼梦》)，予之嗜此书之评也，既喜评人之所评，尤喜评人之所未评。”此亦可见他对评点的热衷程度。正因为他既热衷于评点，又精研过各家评点文字，所以他方才自视甚高，对太平闲人等人所作之《红楼梦》评颇多非议，甚至对金圣叹的《水浒传》评点不以为然，认为若圣叹评《红楼梦》，很可能会“唐突其人物”的。总之，由于他从小即喜爱小说，又深受金圣叹等评点派的影响，他说：“予于少日，亦曾好读其评论矣。”其后又逐步形成了自己的小说观和评点观，所以他自己的评点既没有“以人之所是者为非”，又不“以人之所非者为是”，既不“失诸过浅”，又不“失诸过深”，而是“于书中人物之事实，研究之推测之”，以求知作者“所以作是书之原因”，由此去认识、理解作品。虽然他的结论也未必尽合于作品，但他关于评点的某些看法及批评方法也是具有一定的启发意义的，体现出中国古代小说批评理论水平不断提高的轨迹。他的这段意见详见《红楼梦发微绪言》。

以上是关于古代小说批评家对批评主要是评点的几个看

法，由于这方面的资料很少，直接材料更少，所举例证可能会失之偏颇，幸好古代小说批评文字很多，联系而言之，则亦觉这些观点大致还符合实际。由此亦可知，某些小说批评家在评点作品或介绍其他批评家的评点作品时，已经开始注意到对小说批评这一形式进行分析、研究了。这些，也可看作中国古代小说批评学的先声。

第三章

小说批评的民族性、系统性及其他

在对中国古代小说批评进行了具体而微的分析后，再来讨论其民族性、系统性等总体特征，应该可能更接近实际一些。事实上，对中国古代小说批评的民族性、系统性等问题，学术界本身尚有不同看法，本文也只是从已有的论述中略加概括、总结、推论而已，是否接近实际，尚待检验。

第一节　小说批评的民族性

古代小说批评的民族性可从形式与内容两个方面来看。从形式上看，古代小说批评的体例、语言、性质等方面均具民族特

色，从内容上看，古代小说批评所反映的思维特征、史学意识以及批评文字的具体内容等亦具明显的民族特征。故本文特立一节分述之。

正如前文所说，古代小说批评包括少数单篇论文、若干史学著作和笔记中出现的论述以及大量出现在小说作品中的序跋与评点文字，在这些批评形式中，序跋与评点文字无疑是中国古代小说批评的代表，而且是区别古代与现当代西方小说批评的最重要的外部标志之一。

从前文关于古代小说的序跋与评点文字的分析可以看出，中国古代小说批评大多比较简单，常常是一带而过，很少长篇大论，系统、专论小说概念、文体或情节结构等方面的文章几乎没有。即使是对具体作品的批评也大多数是感性经验，上升到文学理论、艺术规律等高度的时候很少，除少数几个大家尚有自己的一贯体系外，大多数评点者都是仅就事论事，主要以阐发作品内在含义为要务，满足于借题发挥、至多借几则评点大家所常用的术语。由于中国古代小说批评中多采用评点形式，有眉批、夹批、侧批、回前评、回末评、圈点等方式，所以评语大多短小而灵活，随处可发，而且评语夹在正文中，得意处则相互辉映，相得益彰。这样的批评体例无疑与古代小说作品的物质形态（如章回、竖排、雕板刻印、字迹与行间距都较大等）有关，也是中国古代小说批评所独具的民族特征之一。

古代小说批评中评点的形式除了外观上短小灵活外，其语言大多简捷明快，有的语言生动活泼，读来别具风味，幽默讽刺、嬉笑怒骂，皆成妙文；有的批评文字情感丰富，极其感人，读来悲时让人声泪俱下，喜时让人手舞足蹈，会心处则哑然失笑，愤怒处则拍案而起。在这些地方，批评真正地成为了一门艺术。这种

文学批评风格的形成，既与评点形式灵活有关，也与古代小说的文学地位、文学特质密切相关。古代小说作品大多是作家发愤之所作，而批评文字则常常是批评家与作家心有同感而生发之感慨，言为心声，其评点文字自然会极具感染力。同时，古代小说作品被封建正统文人视为不登大雅之堂、不算文学作品的东西，小说作品本身也是那样一种不受拘束的文学样式，这些特征都使小说批评的民族性显得更为突出。

古代小说批评中评点文字还有一个极鲜明的外观特征，那就是评语与正文之间的关系，这一点在前文我们已论述过。这种独特的批评方式既是古代作品诸如经史、诗文常用的批评形式，更被古代小说批评家们进一步发展完善，更适用于小说这一文学样式，如较有代表性的小说评点本，往往有序、读法、凡例等在正文之前，揭示作品主旨，分析、介绍作者的创作动机和有关情况，提示读者在阅读时应注意的问题和阅读方法，然后正文中用夹批或眉批等形式分析、解释具体情节的思想与艺术内涵，而每回（每篇）之前（或之后）则用回评的方式对通篇艺术结构、情节线索、人物形象作总体分析，某些具体情节中涉及的问题在眉批、夹批中不方便叙及的亦可在回评中展开论述。这样，序跋类批评为总论，眉批类批评分析具体情节，回评则分回或论或析，三者相辅相成，共同构成作品批评。这是一个理想的模式。虽然大多数小说评本并没有全部具备序跋类、眉批类、回评类三类批评文字，而且少数评本即使同时具备三者，在功能上也没能完全做到分工、配合极其合理，但从中国古代小说作品批评的总体特征看，这样一个民族性极其鲜明的大致体系还是确实存在的。

从内容上看，古代小说批评也同样具有极其浓郁的民族性。首先，中国古代小说的批评文字常常能反映出中华民族传统意

识的若干方面，如毛宗岗评本《三国演义》中的评点文字就一再强调封建正统观、王道思想等，而《水浒传》的几个主要评本都一致提倡忠义，《儒林外史》的评点文字则希望读者能取小说中人物以自镜，以实现作者的教化意图。诸如此类，均反映了中华民族传统思想中的主要组成部分对广大人民群众（包括作者、读者和评者）的影响，而批评家在评析作品时也因此尤其关注这些内容，当然这都是于不自觉中完成的。因为批评家所读的作品本身其意蕴即如此，而其本人也天生具备相近之思想，二者自然一拍即合，丝毫不觉勉强。因此，古代小说批评所反映的内容与中华民族所特有的思想意识极其一致，这就使其批评文字本身的民族特性分外明显。

其次，古代小说批评多形式短小的三言两语，少专门精深的长篇大论，这也与中华民族的思维特征有关，从中华民族的哲学、美学等领域的理论来看，中华民族常常是重直觉、多感悟，少理性、轻体系，一般是点到即止。这样的风格在古代小说批评中同样显示出来，一方面是随手加批，不求体系，甚至不加分析，仅有许多圈圈点点，追求的是画龙点睛，不过细分析作品，其妙处自在言外，只可意会，不可言传；另一方面是即使总结出某些艺术规律，如金圣叹、毛宗岗、张竹坡等人所提出的各种作法、读法之类，也大多是形象的比喻，仅作一般性的解释，有的仅举例说明，同样很少作理论上的阐发，对各种艺术手法的特征、内涵、运用方法、属于何种范畴等理论上的问题，基本上不作探讨，这种小说批评无疑代表了中华民族文学批评的民族个性。

再次，从古代小说批评中常常可以看出批评者本人的史学意识，最明显的表现是批评家常常以历史著作为参照系，来分析评价作品，这不仅反映在历史演义类作品如《三国演义》、《东周

列国志》等作品的批评中，还反映在对其他小说如《儒林外史》、《女仙外史》、《金瓶梅》、《聊斋志异》等等评点中。当然，史学意识在具体的批评家眼中还不完全一样，如蔡元放、胡应麟等认为历史演义类作品一定要符合正史，而《儒林外史》卧闲草堂本序作者闲斋老人等则说“稗官为史之支流”，等等。在具体评析作品时，他们也常常以史学著作为范本来衡量作者，如卧闲草堂本《儒林外史》中评者曾多次将吴敬梓比作司马迁、班固，将小说比作《史记》、《汉书》，代表性的评语如第一回回评说“作者以史汉才作为稗官”，最后一回回评则说“一上谕，一奏疏，一祭文，三篇鼎峙，以结全部大书，缀以词句，如太史公自序”。类似的评语在其他小说批评中亦可见到，从这些评语本身即可窥见古代小说批评中的史学意识。另外，古代小说批评家对人物形象、作品主旨乃至情节结构等的分析也常常借用史学批评的规则、术语，这也是古代小说批评中史学意识的表现形态之一。

从古代小说批评的内容来看，许多批评家除了对小说作品进行分析研究外，还常常作一些主体性的抒发，这也显示出古代小说批评的民族性。因为从理论讲，文学批评应该是以客观为根本原则的，但古代小说批评常常是借他人之酒杯，以浇自己心中之块垒，所以自然多主体性的引伸、感慨，有些评论甚至与原文联系不多，如《儒林外史》中严监生因发现前妻王氏留下的五百银子而哭泣，渐次成病，卧闲草堂本回批批曰：“除夕家宴，忽然被猫跳翻篾篓，掉出银子来，因而追念逝者，渐次成病，此亦柴米夫妻同甘共苦之真情。觉中庭取冷，遗挂犹存，未如此之可伤可感也。文章妙处真是在语言文字之外。”其实严监生与前妻王氏感情并不很深，远非“中庭取冷”之可比，而评者发此感慨，便很可能与他被严监生哭妻之事触发了感情有关。另外像《红楼梦》

脂砚斋的许多批评，都既不是深挖其内容，也不是分析其艺术，而是由于作品所描写的若干细节、事件引起他的回忆，因而或悲伤哭泣，或表示同感，如庚辰本第十八回写到“宝玉未入学堂之先，三、四岁时，已得贾妃手引口传”，脂砚斋即批曰：“批书人领至此教，故批至此，竟放声大哭，俺先姊仙逝太早，不然余何得为废人耶？”这样的批评从严格意义上讲并不能算文学批评，但类似的批语在中国古代小说批评中却很多，这也是古代小说批评民族特色的一个方面。

这种主体性抒发的批语之所以在中国古代小说批评中大量出现，除了评点者多是“借他人之酒杯，浇自己之块垒”外，还与古代小说批评观念中艺术鉴赏与文学批评的合二为一有关。从中国古代小说的批评文字看，在大多数情况下，批评家们并未区分鉴赏与批评，他们往往是既作鉴赏又作批评，而且也正是由于他们在小说批评中揉进了大量鉴赏文字，所以小说批评本身才很容易被广大普通读者所接受。同时，古代小说批评家在运用批评（主要是评点）这个工具的时候，也确实没有明确意识到它本身属于文学批评，还是艺术鉴赏，还是别的什么，他们只是依据自己的认识，去分析作品，将自己的理解和认识（包括作品内容和艺术两方面）以及内心感慨等等一古脑地表达出来，有话则长，无话则短，少数批评家还将一些带有普遍性的问题上升到理论高度，加以规律性的总结。这就使中国古代小说批评中艺术鉴赏性的内容占了很大比例。

另外，这些艺术鉴赏性评语本身也显示出了一定的民族性，如金圣叹《读第五才子书法》中说：“凡人读一部书，须要把眼光放得长。如《水浒传》七十回，只用一目俱下，便知其二千余纸，只是一篇文字，中间许多事体，便是文字起承转合之法。若是拖长

看去，却都不见。”类似的看法再如张竹坡说：“《金瓶梅》不可零星看，如零星，便止看其淫处也。故必尽数日之间，一气看完，方知作者起伏层次，贯通气脉，为一线穿下也。”[①] 他们所说的其实就是要从总体上把握作品的内容和艺术。但这种导读性文字，不仅显示出古代小说评点者的良苦用心，而且确实是深悉作品内蕴的金玉良言，对读者助益很大。类似这样的鉴赏文字，在古代小说批评中也很常见，代表了古代小说批评民族性的一个方面。

总之，不但中国古代小说批评中的评点形式为中国文学所独有，而且其批评理论所包含的内容亦因颇具民族特色而显示出较强的民族性，这是我们在阅读和分析古代小说批评时得出的感受之一。

第二节　小说批评的系统性

中国古代小说批评是否具有系统性，这是一个颇具争议的问题。以前普遍不承认古代小说批评具有系统性，认为它不但不能与西方小说理论相比，甚至不能与古代诗文理论相比，近年来有一些学者认为古代小说批评虽然没有专门的理论专著，但从总体上看，还是有一定的系统性的。本文认为中国古代小说批评虽然没有形成完整全面的体系，有些方面尚未涉及，有的方面也

---

① 《批评第一奇书金瓶梅读法》。

没有展开论述，但小说批评体系的大致框架已经形成，现分析如下。

从前文关于古代小说批评的介绍和分析可以看出，古代小说批评包括史学著作中的若干论述、某些笔记中的若干条目、古代小说作品中的序跋、评点等。综观这些批评文字，我们会发现古代小说批评已经涉及到小说的起源、文体特征、文学地位、小说与现实生活的关系以及作品中的情节、结构、人物形象、表现手法、艺术技巧、语言等多方面的内容，虽然对其中某些方面的论述还不够全面、科学，如对小说地位的认识有偏低之嫌（到近代则捧之太高），以及对小说概念的理解则偏宽，而且前后不统一，有时有模糊说法，所以刘廷玑说："盖小说之名虽同，而古今之别，则相去天渊。"① 但古代小说批评家们仍然依稀触摸到了小说批评所应该涉及到的主要方面，而且在某些方面达到了相当深的程度，如关于小说与现实生活的关系，他们不但明确意识到生活是第一性文学是第二性的，即"世上先有《水浒传》一部，然后施耐庵、罗贯中借笔墨拈出"②；而且认识到文学虽源于生活但却高于生活，因为文学作品并不仅是对现实生活简单的实录，只要合情合理，而不必追究其人其事有无，完全可以"其事之真与饰，名之实与赝，各参半"③；甚至可以像《金瓶梅》一样，"有名人物不下百数，为之寻端竟委，大半皆属寓言"④。小说作品妙就"妙在有无相因，虚实相生"⑤，所谓"《水浒传》事节都是假的，

① 《在园杂志》。
② 容与堂本《水浒传一百回文字优劣》。
③ 即空观主人《拍案惊奇序》。
④ 张竹坡《金瓶梅寓意说》。
⑤ 《女仙外史》第九十八回刘廷玑评。

说来都似逼真，所以为妙"①，正是对这一理论最好的注脚。由这些论述就可见出古代小说批评所达到的深度。

当然，古代小说批评还有某些方面没有能展开论述，如小说的文体特征、发展规律等，而这些方面均是构成文学批评理论很重要的组成部分。同时，由于古代小说概念极其宽泛，外延太大，所以批评家们在论及小说时，往往只及一点，不及其余。如分析写实作品《儒林外史》时，则对纯虚构如《西游记》等作品持贬斥态度；论及文言小说时，对白话小说又带鄙视。从总体上对古代小说这一艺术形式作系统全面的分析的文章或作品，确实罕见，这相对于中国古代众多的诗话、词话、文法、曲论等理论专著来说，小说批评确实显得零碎、散乱、不成体系。

但是，这并不表明古代小说批评就完全没有体系，因为任何体系并不一定由某一部理论著作或某一作品批评所构成，虽然古代小说批评文字很分散，散见于各处，没有产生像《文心雕龙》、《人间词话》这样专门的理论专著，但从各种批评文字来看，特别是将各种批评文字聚拢来看时，小说批评的体系性还是可以大致显示出来的。这一方面是指小说批评已经涉及到其应该涉及的基本方面，更主要的是指小说批评家们已模糊意识到应该从哪些方面、哪些角度进行小说批评了，特别是少数批评家已开始对小说批评的体例、特征、方法等进行归纳总结，从这方面看，说中国古代小说批评已初步具备体系的框架还是比较符合实际的。

另外，虽然古代小说批评家们没有建立明确的体系，但是中国古代小说批评的实际已隐然而具体系性。许多小说批评家在

① 容与堂本《水浒传》第一回回末评。

批评作品时也是感到有法可依的，由实际批评操作而形成的经验、习惯等影响了绝大多数后起的批评家，后起的批评家之所以很自然地运用已有的若干命题、术语、方法、体例去批评作品，正说明小说批评理论本身已具有一定的完整性、系统理论性。当然，在较为杰出的批评家手中，这种完整性又不断打破，理论性不断被充实、发展、提高，所以当我们从总体上看中国古代小说的批评体系时，还是可以感觉到这种批评已初步形成了一定的系统性的。

第三节 小说批评的过去、现在及其他

从历史分期意义上讲，自从进入近代社会后，产生的小说作品即不能算作古代小说，因此这段时间产生的小说批评也不能算古代小说批评，但是中国古代小说不仅仅是根据时间来划分的，他如章回体、诗词并用于小说等等外部特征，与语言风格、叙述方式等内部特征，也应成为划分古代小说与近现代小说的依据。从这个意义上看，中国古代小说批评其实也应该具有延伸性。但事实上，时至晚清，古代小说批评却日渐衰落，特别是作品批评所运用的评点形式最终出现了断层。这种情况的出现，很可能与下列因素有关。

首先，古代小说的竖排、刊刻等外在形式随着时代的演变而逐渐失去市场，特别是铅字印刷以后，眉批、侧批、夹批等形式的

排版都出现了困难，如果是木刻或石刻，字体可大可小，颜色亦可套用，但早期的铅印却很难解决这些问题。

其次，章回体小说本身所具有的某些特征，为眉批、夹批、回评等提供了展示的天地，而近代小说逐渐发展日渐背离传统小说的这些特征，则从内容、形式到小说意识等方面都与传统小说有很大的差异，这就使与古代小说血肉相连的批评变得无用武之地，同时也失去了广泛的群众基础。

再次，随着西方小说观念的大量引进，小说批评本身也产生了巨大的变化。从形式上看，单篇论文乃至著作日渐增多；从内容上看，现代意义的小说观念与古代小说观有相当差距，这就使古代小说批评形式很难与现代小说观相结合，很难运用到近代小说批评中。

另外，近代小说批评对古代小说批评特别是对评点所使用的名词术语、概念、命题等持鄙视态度，视那些章法、作法为八股余孽，评点这一方法也因之被摒弃于文学批评之外，这就严重影响了古代小说评点的继承和发展。

但是，作为文学批评的一种形式，古代小说的评点自有其不可替代的优越性，特别是在为读者导读方面。它之所以能于明清两代盛极一时，应该有其合理的因素。只要在观念上、内容上进行更新，它未尝不可作为文学批评之一种而继续存在。所以曾有学者提倡重新评点古代小说，可惜一直没能实现，倒是各种名著的评点本在新时期不断整理、印行，颇受读者欢迎。

不过，旧时代评点毕竟不完全适宜于现代读者阅读的需要，有鉴于此，江苏古籍出版社在 1989 年特邀研究吴敬梓及《儒林外史》的专家陈美林先生对《儒林外史》重新评点，推出《新批儒林外史》。该批本前面有长达万字的前言，从作者的时代、家世、

生平、作品的创作时间、内容、艺术成就、版本等多方面作了介绍、论述，正文中用小字夹批的形式对具体情节的艺术、内容进行剖析，每回回后作有回评，分析作品情节线索、艺术技巧，集中论述某些人物形象或艺术现象。这样三者之间相互补充，各有分工，既充分利用每一种形式的长处，又能面面俱到，完整分析出整部作品的优缺点。陈美林先生研究吴敬梓及《儒林外史》数十年，卓有成就，在该领域独占学术前沿位置，所以他所作的《儒林外史》批评不但能切中肯綮，极得原作之神韵，而且深入浅出，语言又简洁明快，幽默风趣，读之如行山阴道上，美不胜收。因此极得读者之欢迎，数年内已连印六次，江苏古籍出版社在初次尝试成功后，立即约请有关专家重新评点其他小说名著。从《新批儒林外史》的成功来看，中国古代小说批评中的评点形式完全可以古为今用，仍然具有强大的生命力。特别是随着排版技术的日益先进，眉批、侧批等形式也完全可以设法排出，这种形式多样的批评方式仍然会得到广大读者的普遍喜爱。

其实，不仅是中国古代小说，即使是现当代小说乃至西方小说，同样都可以运用古代小说的评点方式进行批评，如云南的《大家》杂志，即在每版的一侧（单页右侧，双页左侧）留下空白，请著名作家对作品进行点评，相当于古书竖排的眉批，这种做法当然也是一种有益的尝试，可惜目前似乎反响不大，这很可能与所刊载的小说及评点者的理论水平有关。不妨对评点者以及作家作品再作选择，也可以在整部长篇小说作品中试用这种方法。

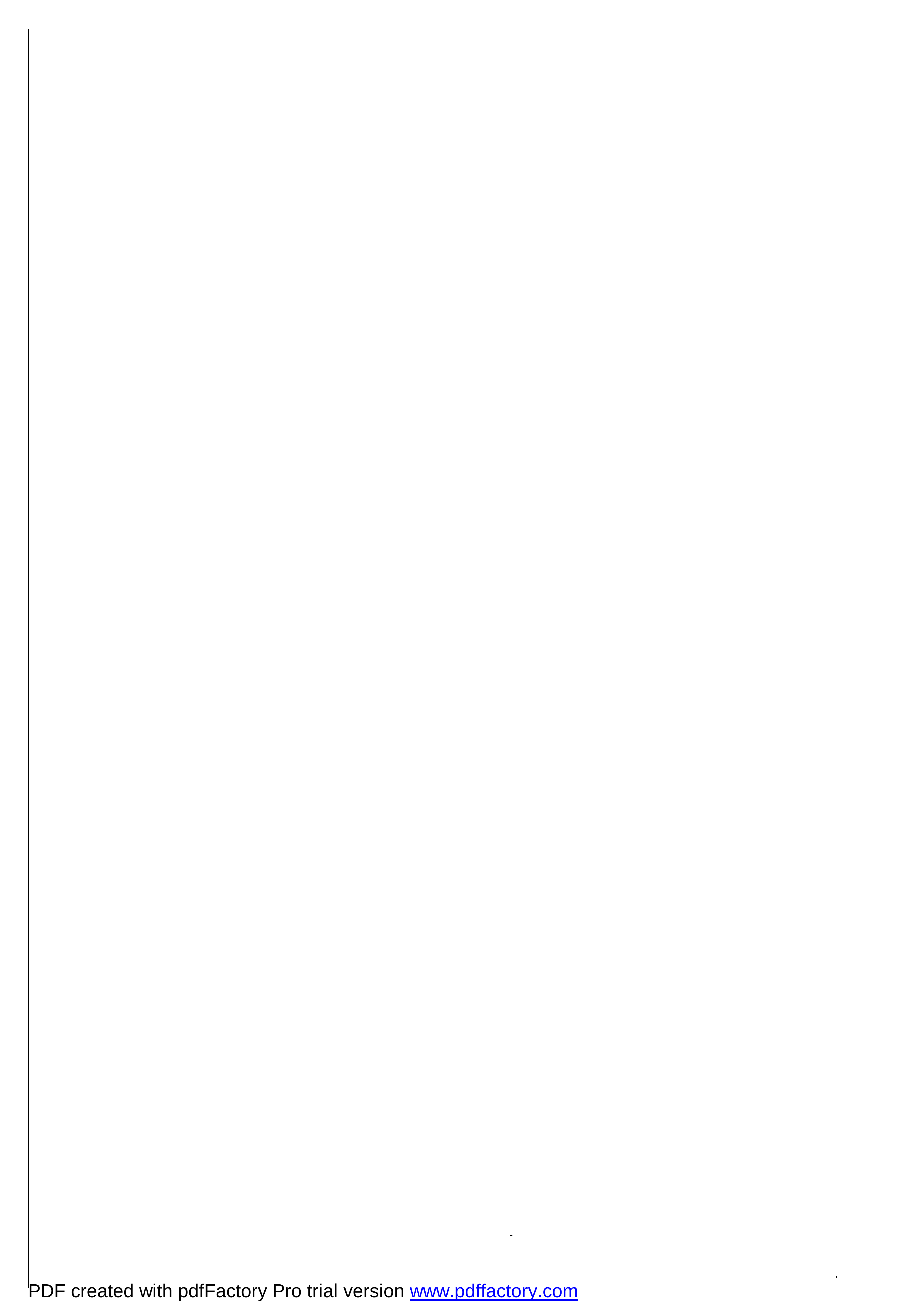
另外，在整理古代小说作品时，不妨将原来的评语设法保留下来，因为有许多小说评语极其精彩，完全弃之甚为可惜。目前仅少数几部名著整理出版过辑评本，这不仅对普及古代小说作品不利，对读者了解古代小说批评亦不利，更不利于对古代小说

批评进行系统、全面的研究。江苏古籍出版社出版“中国话本大系”时将原书中的眉批、侧批、回评等以附录的形式予以保留，这也是一种很值得借鉴的方法。

总之，中国古代小说批评经过长时期的发展，取得了很大的成就，对中国古代小说史、中国古代文学理论史贡献良多，但中国古代小说批评史却还是一块有待开垦的处女地，这实在与古代小说批评曾经有过的荣耀极不相称，也与小说批评形式在今天的发展和再放光辉的需要大不相称。

第五编

小 说 技 法 学



中国古典小说的发展过程，是一个艺术表现经验不断积累、不断丰富的过程。在这个过程中，历代小说批评家都曾对之进行过可贵的探索、归纳和总结。小说技法学，就是在这一基础上逐步形成和建立起来的。

小说技法，一般是指小说创作中的具体艺术手法。它与美学命题的区别主要在于它的具体性。美学在人类知识总体系中属于哲学范畴，是一门宏观学问。小说美学，尽管只是美学中的一个较为具体的门类，但仍然主要是关于小说艺术的哲学思考以及审美规律的理论概括。美学虽然也涉及微观研究，但美学的微观是宏观指导下的微观，是从宏观高度去综合考察、研究其中某些带规律性的东西，从而上升到美学的层面。技法学则不同，它虽然离不开艺术规律的制约和引导，但却更为注重艺术表现的实践经验，更侧重于具体的表现手段与操作方法，因而便往往只是对某种手段或方法在法则、规矩和程式上的归纳与总结。

另一方面，按严格意义来说，小说技法的概念也并不就是艺术创造中的技巧。二者尽管在使用中有时难解难分，但事实上仍

然存在某种区别。古人有云："大匠能诲人以规矩，不能使人巧。"① 知道文章作法，不一定就做出好文章。恰如朱光潜先生《谈文学》所说："艺术的基本原则是寓变化于整齐，整齐易说，变化则全靠心灵的妙运。"所谓技法，指的正是"整齐"，是"规矩"，而技巧则是"心灵的妙运"，是对规矩的变化。所以，往往技法虽一，而技巧却难免有工拙之分、高下之别，是好是坏常常因人而异。这便是所谓"神而明之，存乎其人"了。

历代小说批评家，特别是明清时代的批评家，他们对小说技法的归纳总结是多样的、丰富的，综合起来，不下数十种。其中，尽管有些总结并不科学，而且繁琐、重复、琐屑之处甚多，但是也确有许多技法是合理的，符合艺术创作的实际，甚至直到今天也仍然还有其生命力和应用价值。

对中外文化的继承和借鉴，是小说艺术发展的必要前提，而小说的技法在民族范围内又有着比较直接的继承性。因此，在前人提供的理论材料的基础上，清理小说技法学的发展线索，探讨其主要构成及其基本框架，无疑是一项很有意义的工作。

① 《孟子·尽心下》。

第一章

小说技法学历史发展叙略

第一节　渊源与萌芽

在中国，小说技法始能称"学"，恐怕只能从明代万历年间算起。然而，若论其渊源与萌芽，则与自先秦以来所形成的史传文学以及传统文学批评，有着密切的联系。

一、技法学的参照体系

小说是史乘分流的结果，历代小说都不同程度地留存着脱胎于历史的印记。在人们的观念中，小说与"稗史"一直是一而二、二而一的关系。《三国志通俗演义序》云："文不甚深，言不甚俗，事纪其实，亦庶几乎史。"《古今小说序》称："史统散而小说兴。始乎周季，盛于唐，而浸淫于宋。"金圣叹指出："稗史亦史也。夫古者史以记事，今稗史所记何事？殆记一百八人之事也。"[①]这些都是极好的证明。同时，中国历史散文与史传文学，也一直有着优秀的文学传统。早在先秦两汉就流播于世的《左传》、《战国

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第一回总评。

策》、《史记》等著作，虽然采用的体裁是历史散文或传记，却也包孕着小说的因素。小说与历史的这种亲缘关系，自然使得批评家们自觉不自觉地用小说的某些艺术特征来比附历史著作，或以历史著作为参照体系来观照小说。由此，历史著作中的许多文法技巧，便自然成为小说技法学所吸收的营养。

金圣叹是小说评点的大师，也是小说技法学的大家。不妨以他的认识和态度来说明这一问题。在《读第五才子书法》中，他说："《水浒传》有许多文法，非他书所曾有，略点几则于后。"而他这一"略点"，就一口气开列了夹叙法、草蛇灰线法、绵针泥刺法等十五种技法。他还自负地声称：

> 此本虽是点阅的粗，子弟读了，便晓得许多文法，不惟晓得《水浒传》中许多文法，他便将《国策》、《史记》等书，中间但有若干文法，也都看得出来。旧时子弟读《国策》、《史记》等书，都只看了闲事，煞是好笑。

这自然是本末倒置。不过，由他从小说与史著的相通之处而论"文法"这一点来看，却恰好说明他所归纳的许多文法，正是从史著中受到启示而批点的。

金圣叹是一个把"经史子集、笺疏训诂，与夫释道内外诸典，以及稗官野史、九彝八蛮之所记载……纵横颠倒，一以贯之"[①]的疏狂好名的才子，除批改《水浒传》之外，还曾批点《天下才子必读书》，其中就包括《左传》、《国语》、《战国策》以及秦、汉、唐、宋诸代著名文章。若把其中某些批语与他所归纳的小说"文法"

① 廖燕《金圣叹先生传》。

略加比较，便不难悟出个中消息。

例一，《介之推不言禄》批语："最是清绝峭绝文章。写其母三段话，是三样文字，细细玩味之。"所批"三段话，是三样文字"，实含有正犯法"故意把题目犯了，却有本事出落得无一点一画相借"之意。

例二，《晋败秦师于殽》批语："读原轸语，读栾枝语，读破栾枝语，读文嬴语，读先轸怒语，读孟明谢阳处父语，读秦伯哭师语，逐段细细读，逐段如画。"此批实为"一样人，便还他一样说话"① 之圭臬。

例三，《苏代约燕昭王书》批语："此文，看他三'正告'、三'欲攻'、三'困于'、五'谪曰'、五'之战'，笔态犹如群龙戏于空中，一一鳞爪中间，皆有大风大雨大雷大电应时而集。初学一气千遍读之，可以平增无数才气。"又《慎子全东地五百里》批语："凡有十三'东地'字。"二批皆显系草蛇灰线法之所宗："有草蛇灰线法。如景阳冈勤叙许多'哨棒'字，紫石街连写若干'帘子'字等是也。骤看之，有如无物；及至细寻，其中便有一条线索，拽之通体俱动。"②"群龙"也罢，"草蛇"也罢，说法虽异，其实则一。

又如在《水浒传》第八回"花和尚大闹野猪林"中，金圣叹更是明确指出："今观其叙述之法……若以《公》、《谷》、《大戴》体释之，则曰：先言禅杖而后言和尚者，未见有和尚，突然见水火棍被隔去，则一条禅杖早飞到面前也；先言胖大而后言皂布直裰者，惊心骇目之中，但见其胖大，未详其脚色也；先写装束而后出姓名者，公人惊骇稍定，见其如此打扮，却不识为何人，而又不必问也。盖如是手笔，实惟史迁有之，而《水浒传》乃独与之并驱也。"

①② 金圣叹《读第五才子书法》。

此批点明小说借人物感知来交待事件的间接叙事手法，堪与史著手笔相并驱，已明显透露出以历史著作为参照体系来观照小说，并承继、借鉴史笔文法的意向。

冯镇峦是《聊斋志异》评点诸家中的佼佼者，在《读聊斋杂说》中，他亦指出："《聊斋》以传记体叙小说之事，仿《史》《汉》遗法"，"即史家列传体也，以班、马之笔，降格而通其例于小说"。因此，他很自觉地以《史记》、《左传》等历史著作为典范，从中吸取技法技巧方面的营养。他说："是书当以读《左传》之法读之，是书当以读《史记》之法读之"，"惟读过《左》、《国》、《史》、《汉》，深明体裁作法者，方知其妙。"以读史之眼，观小说之妙，进而知其种种作法，正好说明小说技法学渊源于历史著作这一参照体系。

无独有偶，嘉庆间二知道人《红楼梦说梦》亦指出："雅爱左氏叙鄢陵之战：晋之军容，从楚子目中望之；楚之军制，从楚人苗贲皇口中叙之，如两镜对照，实处皆虚，所以为文章鼻祖也。雪芹先生得其金针，写荣国府之世系，从冷子兴闲话时叙之；写荣国府之门庭，从黛玉初来时见之；写大观园之亭台山水，从贾政省功时见之。"其所谓"文章鼻祖"、"得其金针"云云，更是直言不讳地揭示出小说技法与史笔文法之间的承继、借鉴关系。

二、技法学的直接渊源

我国古代诗论、词论、文论，从来就是文学批评的正宗，著述甚丰，理论也极其精深系统。小说技法学作为文学批评的一个部分，则起步较晚，故而其批评形式与内容，自然直接受到传统文学批评的巨大影响。

就形式而言，小说技法学所采用的评点方式，其实不过是我

国古代典籍评点形式和文学批评方式在小说理论领域里的运用和发展。评点本意是评论和圈点。古人读书时在自己认为精彩之处加以圈点，或因有所感，随手记下，撮要钩玄，点睛取髓，乃至借题发挥，此即谓为评点。唐代即有诗文评点，至宋，一些学者先后评点了不少诗文，作为文章作法之典范刊行成书，如吕祖谦的《古文关键》、楼昉的《古文诀》、真德秀的《文章正宗》、方回的《瀛奎律髓》等。钱钟书先生在《管锥篇》中论及陆云的《与兄平原书》曾谈到了"评点"这一独特形式：

> 陆云《与兄平原书》。按无意为文，家常直白，费解处不下二王诸《帖》。什九论文事，著眼不大，著语无多，词气殊肖后世之评点或批改……方回《瀛奎律髓》卷十姚合《春游》批语谓："诗家有大判断，有小结裹"；评点、批改侧重成章之词句，而忽略造意之本原，常以"小结裹"为务。苟将云书中所论者，过录于机文各篇之眉或尾，称赏处示以朱围子，删削处示以墨勒帛，则俨然诗文评点之最古者矣。

这里，钱先生一语破的，指出诗文评点常以"小结裹"为务的显著特征，是十分中肯的。诗文评点的这种特征，在其发展过程中，必然对小说技法评点发生直接的影响。这是因为，诗文评点不仅为多数小说评点者所熟悉，而且许多小说评点者本身同时也就是诗文评点的专家。如小说技法的早期评点者刘辰翁，其"一生评点之书甚多；同时方虚谷回，亦好评点唐宋人说部诗集"①，就是著例。他们在评点诗文的同时评点"说部"，自然会把以"小结

① 叶德辉《书林清话》。

裹”为务的习惯，带到小说评点中去，从而使小说评点亦侧重于章法、句法、字法等“小结裹”一类的东西。可见，技法评点源于传统诗文评点的形式与方法，也就勿庸赘言。

就内容而论，小说评点所归纳的许多“文法”，包括名词、概念与术语，也显然由某些传统文论化出。例如，金圣叹在《水浒传》第三回“鲁智深大闹五台山”中，曾提出“舒气杀势”的文法：“夫千严万壑，崔嵬突兀之后，必有平莽连延数十里，以舒其磅礴之气；水出三峡，倒冲滟滪，可谓怒矣，必有数十里迤逦东去，以杀其奔腾之势。今鲁达一番使酒，真是捶黄鹤，踢鹦鹉，岂惟作者腕脱，兼令读者头晕矣。此处不少息几笔，以舒其气而杀其势，则下文第二番使酒，必将直接上来，不惟文体有两头大中间细之病，兼写鲁达作何等人也？”所论谈的是小说情节的节奏变化，但却与我国传统文论中的“气”、“势”之说有着直接联系。诗、文论中，讲“气”始于曹丕，论“势”始于刘勰。而其后渐有人把诗文气势的变化与节奏旋律联系起来，如宋人范温在《潜溪诗眼》中讲：“老杜诗，夫一篇皆工拙相半。古人文章类如此。皆拙固无取，使其皆工，则峭急而无古气，李贺之流是也。”他所说的“工拙相半”，指的是诗中精警之句与平淡之处互相配合，也就是陆机《文赋》中“缀《下里》于《白雪》，吾亦济夫所伟”的意思。范温认为，一首诗如果句句精警，字字醒目，艺术效果反而不好，势迫气促，“峭急而无古气”。金圣叹对此独有会心，在评论古诗《驱车上东门》时亦指出：“笔墨如山水然，有融结处，有脱卸处。融结，其着意处也；脱卸，其不着意处也。必有几段不着意处，以宽前后之步，使一路连绵滔滚，复就舒徐，而后无促音急节之病。”可见，金

圣叹完全意识到了“气”、“势”与节奏旋律之间的联系[1]。从范温的“工拙相半”说，到金圣叹的“融结脱卸”说，再到“舒气杀势”说，其间在审美意识与文法技巧上的相通之处，可谓昭然若揭。

又如，金圣叹总结的弄引法与獭尾法，也与古文创作的经验直接相关。古文家对“文势”的变化十分注意。如韩愈《答李翊书》，“中间自说为文之甘苦深浅，其妙更不必论。只如前起之曲折之妙，后收之荡漾之妙，皆笔墨之罕事也”[2]。所谓前起曲折、中间自说、后收荡漾云云，也就是古文创作中文势变化的规律。金圣叹在《读第五才子书法》中概括的弄引法、獭尾法，所论与之如出一辙：“有弄引法。谓有一段大文字，不好突然便起，且先作一段小文字在前引之”；“有獭尾法。谓一段大文字后，不好寂然便住，更作余波演漾之”。

当然，除传统文论之外，画论对小说技法学的影响也不容忽视。如金圣叹提出的“背面铺粉法”、“衬染法”，毛宗岗提出的“不于有处写”的以虚衬实之法，脂砚斋提出的“画家三染法”，哈斯宝提出的“十画九遮”之法等，都与中国传统的绘画技法相关。此外，有些技法还受八股文法的启示。如金圣叹提出的“制题构文”、袁刊《水浒传》评点的“叙事养题”等技法所说的“题”，显然是借用八股文破题、承题之“题”的概念。这些就不一一具论了。只是由此也说明，除了史笔文法与传统文论外，小说技法学的理论渊源，恐怕应该是多方面的。

---

① 详见陈洪《中国小说艺术论发微·舒气杀势》。
② 金圣叹《天下才子必读书·答李翊书》批语。

三、技法学的滥觞之作

明代以前，我们所知道的有关小说技法的最早的理论材料，恐怕只有刘辰翁的《世说新语》评点和罗烨的《醉翁谈录》。叶德辉《书林清话》虽提到方回“评点唐宋人说部”，然惜其不见。否则，对技法学之探源当有裨益。

刘辰翁的《世说新语》评点，实为小说评点的滥觞之作。刘评的主要内容，除史论式的是非判断以及辨虚实释因果外，也很注意写作技巧方面的分析。

《世说新语》的主要特点本是通过片言只语、一二行动的简单勾勒，从而生动地刻划人物的性格，这也就决定了刘辰翁的评点一开始就十分注意小说的语言和人物。在整个评点中，他在语言方面所作的评论的比重也是最大的。他不仅注意小说中人物语言的口语特色和感情色彩，而且进一步注意从人物语言中分析人物的性格。如作品写“陈元方长子文，有英才，与季方子孝先各论其父功德，争之不能决，咨于太丘。太丘曰：‘元方难为兄，季方难为弟。’”此处刘辰翁批道：“家翁语。”又“桓公北征，经金城，见前为琅邪时种柳，皆已十围，慨然曰：‘木犹如此，人何以堪？’攀枝执条，泫然流泪。”文中“木犹如此”句，刘评即批曰：“桓大口语。”而王丞相见卫洗马曰：“居然有羸形，虽复终日调畅，若不堪罗绮。”刘评则批曰：“妇人语。”又如“道壹道人”一则，写道壹道人好整饰音辞。从都下还东山，经吴中，已而会雪下，未甚寒。诸道人问在道所经，壹公曰：“风霜固所不论，乃先集其惨淡，郊邑正自飘瞥，林岫便已皓然。”对于这种不顾事实的浅薄卖弄，刘辰翁批道：“小儿学语，体格未成，利锥书袋，面目可惜。”这些批语，

都揭示了人物语言与其身份、气质、性格的关系，对如何运用人物语言描写人物作了有益的探索。

此外，刘辰翁还注意到肖像、动作等描写与塑造人物的关系。如《世说新语》写蔡叔子云："韩康伯虽无骨干，然亦肤立。"刘评即指出这是描绘韩康伯的"外貌"。又如"郗太尉晚节好谈"一则，写郗太尉以丞相末年多可恨，每见必欲苦相规诫。王公知其意，每引作它言。临还镇，故命驾诣丞相，丞相翘须厉色上坐，便言方当乖别，必欲言其所见，意满口重，辞殊不流。王公摄其次曰："后面未期，亦欲尽所怀，愿公勿复谈。"郗遂大瞋，冰冷而出，不得一言。对于作品主要通过行为动作而写人的这种手法，刘辰翁十分赞赏，批道："写得郑重可憎。"在情节方面，刘辰翁也有所注意。《世说新语》的篇幅一般较短，对于篇幅较长的篇章如"张凭举孝廉"一则，刘评即指出："此纤悉曲折可尚。"这就触及到如何运用情节布局手法增强审美效果的问题。

刘辰翁对《世说新语》所作的评点，虽然笔墨无多，往往寥寥数语，甚至仅有几字，但批语与本文相得益彰，不仅内涵丰富，而且很有见地。评点的内容，也尽管还多停留于经验感觉的层次，很难称之为"技法"或"学"，但筚路蓝缕之功终不可没。

宋元话本的兴起，"实在是小说史上的一大变迁"[①]。在小说的艺术形式、题材内容和表现方法、审美特征诸方面，都出现了巨大转变。就艺术方面而言，"说话"本是诉诸听觉的艺术，话本小说的一切艺术特色，自然总是和诉之听觉这一点有密切关系。为要"抓人"，引起观赏者的兴味和共鸣，说话人就必须充分考虑听觉艺术的特殊性，必须讲究情节的丰富和曲折生动，以提起听

① 鲁迅《中国小说的历史的变迁》。

众和读者对情节的兴趣及对人物命运的关切。因此，话本小说从来就以复杂曲折的故事和奇峰突起的情节取胜，往往一个关子套一个关子，一个悬念跟着一个悬念，在故事叙述和情节布局上积累了众多的经验。对此，罗烨《醉翁谈录》作过这样的概括：

> 讲论处不滞搭、不絮烦；敷演处有规模、有收拾。冷淡处提掇得有家数，热闹处敷演得越久长

这段论述，涉及情节与叙事技法的许多问题，亦常为人所征引。其言絮絮，唯宁宗一先生《从罗烨〈醉翁谈录〉谈"说话"艺术》对其审美内涵揭示最为深刻。他认为，罗烨此论，高度概括了"说话人"丰富的艺术经验：

> 他们（按指说话人）对于每回书，每个段落，怎么开头，如何结尾，"讲论处"和"敷演处"，"冷淡处"和"热闹处"又怎样处理，都擅长于展示出艺术的辩证法，使之疏密相间，浓淡相衬，时松时紧，时徐时疾，巨细得体，变化多姿，弛张交乘，跌宕有致。在交待情节、刻画人物时，不喜欢作长篇的抽象描写，而善于从具体行动中去发展情节，描写人物的面貌。所以，"讲论处"总是点到而已，而到"敷演处"就彻底放开；至于"冷淡处"，就重简练，要短，要流畅，一带而过，要有惜墨如金的本领，让听众在惊涛骇浪似的情节波澜之前或之后得到艺术上间歇的享受，又在没有沉重的情节发展的负担下去领略书情的丘壑。所谓"热闹处"，也就是现今评弹中所说的"关子书"。"关子书"往往是矛盾冲突发展的高潮，人物性格或命运发生突变或升华的关键所在，是矛盾发展

到悬崖绝壁，似乎山穷水尽疑无路，然而却峰回路转，柳暗花明。这时最忌简单化，如果刚刚揭开矛盾，马上就慌着收场，一点没有回旋，这是说书人的大忌。在这时要求“说话”人的是精雕细刻，浓笔重彩，尽力渲染，把书情加以丰富、发展。这不是卖关子，拉场子，更不是向听众们故弄玄虚，而是在艺术上精益求精，以达到体现主题的目的。我们传统戏曲口诀中有这样一句话：“疏处可以跑马，密处插不下绣花针”。金石篆刻讲究章法，有“疏可走马，密不透风”的说法，这些都是属于艺术结构和布局的章法，指出了对待重场戏与过场戏、高潮和低潮，决不能一视同仁，平均对待。“说话”人把这概括为一句很精辟的口诀：“有话即长，无话即短。”由此可以看出：有繁有简和虚虚实实的描写方式和布局，都是拥有丰富经验的“说话”人懂得听众的审美经验、兴趣和能力的表现。①

宁先生的这段精辟分析，明确指出了说话艺术情节结构和布局的精髓在于把握了节奏变化的辩证关系，“擅长于展示出艺术的辩证法”。这一分析，自然是在罗烨启示之下而生发展开的；而他所揭示的内容，也无疑正是罗烨所论题中应有之义。罗烨《醉翁谈录》尚为技法学的早期著述，其所论述，当然不及明清时代有关节奏变化之论那样精细，但能包含如此丰富的理论内涵，却也实属难能可贵了。

① 宁宗一《从罗烨〈醉翁谈录〉谈“说话”艺术》，《宁宗一小说戏剧研究自选集》。

第二节　奠基与发展

小说技法学的真正诞生，是在刘辰翁评点《世说新语》三百余年以后的明代。从万历年间袁无涯刊本《水浒传》的评点者开始尝试总结小说技法奠基，后经金圣叹、毛宗岗、张竹坡、脂砚斋、哈斯宝、但明伦等几代批评家的不懈努力，终于使小说技法学形成为一门比较系统的学问。

一、技法学兴起的原因

小说技法学依附于小说批评，是小说批评的一个组成部分。明代万历年间，由于商品经济的发展与市民阶层迅速扩大，启蒙思潮推波助澜，以及小说艺术发展进步等多种原因，小说批评出现了空前的繁荣。小说技法学，就是随着这股小说批评热的出现而出现的。不过，就技法学本身而言，它的兴起还显然与下述原因有关：

一是评点之学、论文讲法的影响。明代中后期，文坛上出现了喧嚣百年的复古与趋新两种思潮的斗争。不同学派的文士，为了自立其宗，纷起选评古人之书以表现其心目，宣扬其主张。竟陵谭元春《古文澜编序》即称："选书者非后人选古人书，而后人

自著书之道也。"[1] 可见一斑。由是评点之学遂成为"浸淫于世运，薰结于人心"[2] 的一种风气。顾炎武指出：

> 评骘之多，自近代始，而莫甚于越之孙氏、楚之钟氏……俨然丹黄甲乙，衡加以经传。(钟惺)沈废于家，乃选历代之诗名曰《诗归》，其书盛行于世。已而评《左传》、评《史记》、评《毛诗》，好行小慧，自立新说，天下之士靡然从之。[3]

由此可见评点之学的兴盛。

评点本以"小结裹"为务，自然不能不重章法、句法、字法。这种重"法"的风气，从唐宋派与秦汉派的争辩时就已很盛行。郭绍虞先生指出："荆川(唐顺之)有一部重要的选集，即是《文编》。《文编》选辑自周至宋之文，分体排纂，颇示文章法度。其序自谓：'不能无文而文不能无法；是编者，文之工匠而法之至也。'他即提出一个'法'字来与'秦汉派'立异。实则'秦汉派'也讲法，不过对于'法'的意义理解并不一样。秦汉派之所谓'法'，重在气象；气象不可见，于是于词句求之，于字面求之；结果，求深而得浅，反落于剽窃摹拟。唐宋派之所谓'法'，重在神明；神明亦不可见，于是于开合顺逆求之，于经纬错综求之，由有定以进窥无定，于是可出新意于绳墨之余。这就是'秦汉'与'唐宋'二派的区别。"[4] 要之，二派主张不同，而论文讲"法"却完全一致。顾炎武提到的越之孙氏，就更重文法。孙氏即万历二年进士孙矿。他是

① 《谭友夏合集》八。
② 钱谦益《赖古堂文选序》。
③ 《日知录》卷十八。
④ 郭绍虞《中国文学批评史·唐宋派的文论》。

当时评点之学的代表。所著有《孙月峰评经今文选》，还批点过《昭明文选》等。孙氏以六经皆文的眼光评点诸经，自然从文章学的角度大谈行文之法与句势变化。他强调并指出："惟三代乃有文人，惟六经乃有文法"①；"文章之法，尽于经矣。皆千锤百炼而出者"②。评点之学在古人中间的影响相当广泛，正如顾炎武所说："好行小慧，自立新说，天下之士靡然从之"。不言而喻，评点之学这种言必称"法"的观念，特别是以文章之法为读天下一切书之法的眼光，一旦流行，便自然不能不引起小说评点对"文法"的极大兴趣。

二是八股文研究与批评的影响。在封建科举时代，四书五经是必读之书，制艺八股文乃应举为官之门。明、清五六百年间，千千万万的文士，都不得不因此而在这个圈圈里打斤斗，谋出身，以至八股文竟成其安生立命的学问。这种情形，只要读读《儒林外史》，看看鲁编修之女从小肚里就背得三千余篇历科程墨（八股文选本），便会一目了然。八股之风既盛，则千千万万科艺中，自有名篇；文人学士中，亦必代有名家。于是，为了效法于名家名篇，以写出"中式"的文章，一举夺魁，自然有人相与共论，切磋研究八股文法技巧以为典范。如《复社纪略》说："令甲以科目取人而制义始重，士既重于其事，咸思厚自濯磨以求副功令，因共尊师取友，多者数十人，少者数人，谓之文社。"这种"因共尊师取友"文社的大批出现，也就是八股文研究与批评风气的形成。文社的活动内容，主要就是互相观摩八股文，而其中的权威便有评

---

① 孙矿《与余君房论文书》，转引自郭绍虞《中国文学批评史·评点之学的理论》。

② 孙矿《与李于田论文书》，转引自郭绍虞《中国文学批评史·评点之学的理论》。

点的责任。如张溥集复社成员的时文为《国表》,“丹铅上下,人人各尽其意”① 就是明证。又如以托名评点小说著称的叶昼,也是一位时文品评的领袖,他合八郡文士,倡为“海金社”,影响之大,至有“中外文社之盛,自海金社始”之说。可见研究批评之风,诚遍及华夏之邦。

制艺八股文,意在“代圣贤立言”。这种文体,自然不能不讲究格式。曹聚仁在《中国学术思想史随笔》中引蔡元培的话介绍说:“八股文的作法,先作破题,上两句,把题目的大意说一说。破题作得及格了,乃试作承题,约四五句。承题作得合格了,乃试作起讲,大约十余句。起讲作得合格,乃作全篇。全篇的作法,是起讲后,先作领题,其后分作八股(六股亦可)。每两股都是相对的。最后作一结论。由简而繁,乃是一种学文的方法。”这种格式,经数百年积蕴而成,其间的法则、规矩、程式,已是十分精严。只是这样一来,文人制艺,久而成习,流风所及,也就不能不影响评点者以研究八股文的方式来分析小说。如金圣叹《第五才子书序三》曰:“盖天下之书诚欲藏之名山,传之后人,即无有不精严者。何谓之精严?字有字法,句有句法,章有章法,部有部法是也。”其所谓“精严”者,与八股文法之精严可谓一脉相承。可见,技法学之兴,亦与文士受八股文法熏习有密切的关系。

二、袁无涯刊本《水浒传》评点

万历年间,长篇白话小说评点的杰出之作,主要有容与堂刊本《水浒传》与袁无涯刊本《水浒传》。二本孰为李贽所评,孰为叶

① 《梅村家藏稿》卷二十四。

昼所评，至今尚无定论。兹姑置勿辨，唯论所评。

从表面上看，容本与袁本颇有相似之处，其实在理论内容与持论高低上仍有明显区别。就大的文学理论问题而言，容本高屋建瓴，提出了诸如"可与天地相终始"、"妙处都在人情物理"、"同而不同处有辨"等许多重大审美命题，不仅揭示出虚构的原则，而且就虚构的现实依据、生活情理、人物个性等重要问题发表了精辟的见解；但另一方面，在小说技法的归纳总结上，容本则显然不如袁本评点。反之，袁本虽然在大的理论方面认识比较平庸，然而却长于从细处着眼，倾心于技法的总结探究。因而，从文章学的角度分析《水浒传》，便成为袁本的明显特征。袁本《忠义水浒全书发凡》云：

> 书尚评点，以能通作者之意，开览者之心也……今于一部之旨趣，一回之警策，一句一字之精神，无不拈出，使人知此为稗家史笔，有关于世道，有益于文章。
>
> 至字句之隽好，即方言谑詈，足动人心。今特揭出，见此书碎金，拾之不尽。

评点者视小说为"稗家史笔"，把"有益于文章"作为自己的批评宗旨，且以拾取"碎金"为务，这就足可见出他着眼于技法研究的理论追求。

袁本从文章学角度入手，着眼字法、句法、章法分析小说，难免不流于散碎。故而，许多批语尽管不无精彩之处，也常常被误解为小慧末技。然而，若综合考察，亦不难见出其中若干可以称之为"法"的碎金。例如：

叙事养题之法　此法见于第二十八回批语："前一路来层层

叠叠，写出供亿之情，使人疑惑愈不可解。此得叙事养题之法，说破处始豁然有力。”所谓“题”者，即故事之正事。作者叙事，偏不肯预先说破正事，却于破题之前一路来层层叠叠故布疑阵，这便是所谓“养题”。“养”者，涵养、培植也。“叙事养题”，就是故布疑阵，涵养培植读者期待正题出现的悬念。

水穷云起之法　此法见于第六十五回批语：“此篇有水穷云起之妙……张顺渡江迎医，而杀一盗，杀一淫，此是极奇手段……及请得安道全，忽出神行太保迎接上山，此又机法之变，而不可测识者也。噫，奇矣！”此乃情节绝处逢生之法。如张顺渡江迎医三次受阻，而“杀一盗”、“杀一淫”以及“忽出神行太保”则三次出现转机。可知，“水穷云起”即情节发展渐至绝境，而又忽然翻出波澜现出转机之意。有此数“穷”、数“起”，则情节自然曲折多变惊险离奇。

实以虚行　此法见于第七十二回批语：“事情与言语详细，不见于前，却于燕青口中出。实以虚行，文家妙境。”此乃以虚代实之法，也就是借人物之口补叙出先前发生过的实事。“实”者，已有之事；“虚”者，间接交待也。实以虚行，即借人物语言间接叙事。

逆法离法　此法见于第二回批语：“高俅是忌药，王进是引药，却从此二人说起，此用逆法，用离法，文字来龙最为灵妙。”此乃起笔人题之法。“逆”者，反也。本写英雄故事，却偏以恶人从反面起笔入题，故谓之逆法。又“离”者，散也。本写天罡地煞逼上梁山，却偏从一百八人之外另一好汉起笔入题，故谓之离法。“最为灵妙”者，故事来龙去脉蜿蜒曲折，渐入佳境也。

以上所列诸“法”，分别涉及产生悬念、情节变化、间接叙事以及起笔入题等艺术表现方法，若结合原作与其它有关批语加

以品味，确实揭示了小说创作的某些法则、规矩与程式。这就表明：袁本对小说技法的归纳总结，已突破经验层面而达到一定的理论高度，谈技法而能称"学"，由是乎始；其次，所用技法术语，凝练醒目，一语破的，不仅便于掌握记忆，也为后世评点者在理论归纳的方式上树立了范本。

不仅如此，袁评诸法对后世技法学发展的影响也不容忽视。如金圣叹评《水浒传》第四十七回批语云："行文固有水穷云起之法，不图此处水到极穷，云起突变也。"即是对袁本评语的直接移用；第三十九回批语："写急事须用缓笔"，亦为对"叙事养题之法"的具体发展。又如毛宗岗评《三国演义》第四十八回批语云："事有与下文相反者，又有与下文相引者"，也显系"逆法离法"之变化。而脂砚斋评《红楼梦》第十六回提出的"避难法"，二知道人《红楼梦说梦》归纳的"实处皆虚"，则更与袁评所谓"实以虚行"一脉相通。可见，袁本评点在技法学上的种种发现，不仅在评点方式上启示后人，而且其理论也直接为后世评点者所借鉴。这就为技法学的发展开辟了领域，奠定了基础。而后，在此基础之上，小说技法学才不断努力，不断创新，逐步走向成熟与完善。

当然，袁本所归纳的技法还不够全面，似乎还带有偶一得之的味道。而且，就已有的技法看，也多偏重于情节技法与叙事技法，而在人物技法方面，则缺少有价值的发现。这无疑与评点者过分看重文章学有关。不过，作为技法学的奠基之作，肇始之初，出现某些不足之处，这也是事物发展过程中所难以避免的。

三、袁于令与无名氏《金瓶梅》评点

袁评《水浒传》之后，继之而起且较有建树者，尚有袁于令

《隋史遗文》评点与无名氏《新刻绣像批评金瓶梅》。

袁于令评点《隋史遗文》，除谈到小说剪裁、结构的一些技巧问题外，在人物技法方面提出“借客形主”之法，是对技法学的一个发展。此法强调人物群像要突出主角，他人描写应为此服务。这种主张，对金圣叹、毛宗岗都产生过影响，实为毛批《三国演义》中“以宾衬主”法之滥觞。

无名氏评点的《金瓶梅》曾提到的“绵里裹针”、“绵里下针”以及“线索之妙”、“映照得妙”、“针密如虱”等叙述技巧，这些技巧，都对金圣叹后来归纳的“绵针泥刺法”和“草蛇灰线法”等，有明显的启发作用。此外，无名氏《金瓶梅》评点第二十五回、第十三回，还分别提到“意到笔不到”和“说一是两”的叙述技巧：

> 雪娥与来旺私情，绝不露一语，只脉脉画个影子，有意到笔不到之妙。
>
> 瓶儿之物，转向金莲戏弄，则瓶儿不言可知。文章说一是两之妙。

这些提法，对后来技法学中“善写妙人者不于有处写”（毛宗岗）的以虚衬实手法，以及“一笔作两笔用”（张竹坡）与“一喉两歌”（戚蓼生）等的双重叙述手法，也都有直接的影响。

第三节 理论高峰第一人——金圣叹

研究中国小说技法学，不能不谈金圣叹。在小说技法史上，他是袁本《水浒传》评点之后，将小说技法学推向理论高峰的第一人。在他手中，技法理论形成系统性、思辨性、接受性等三大特征，已经完全成熟。

一、金氏技法理论的系统性

小说艺术的表现方法，按其自身规律，大致可分为三个方面：人物技法、情节技法和叙事技法。金圣叹归纳、总结的各种技法，对这些方面的艺术经验，都作了相当深入的探究。

在人物技法方面，金圣叹首先探讨了传奇英雄形象塑造中传奇性与真实性的关系问题。他提出的"写极骇人之事，却尽用极近人之笔"① 的人物塑造方法，强调作者表现传奇英雄的超人本领，一定要同时表现他无异于常人的"近人"之处。这样，通过描写他们以惊人的意志和毅力克服某些近乎常人的局限，方可表现其超人的精神和勇力。金圣叹认为，只有采用这种按人的方式表现超人的塑造方法，才能真正显示英雄的超凡与崇高。这就既体现了《水浒传》人物塑造的重大成就，同时也为塑造传奇英雄形象指明了正途。

---

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第二十二回总评。

人物塑造，离不开肖像、语言和环境描写。金圣叹针对肖像描写，提出了“不惟画出形状，兼画出顾盼、性格、心地来”①的写法，既肯定肖像描写对显示人物身份、地位、气质的作用，又提出以形传神、形神兼备的要求。在人物语言方面，金圣叹充分肯定“一样人，便还他一样说话”② 的描写方法，强调运用个性化语言，区别出人物性格的细微差别，揭示人物独具的心理活动。为此，他还借有关鲁智深语言的修改，提出所谓“不完句法”、“夹叙法”③，在艺术上作了有益的探索。他还称赞“写鲁达阔绰，打人亦打得阔绰”④，实即提倡运用富于特征性的动作表现人物不同神理与不同性格。对于环境描写，他自觉吸收绘画理论，明确提出了所谓“衬染之法”⑤，强调把环境描写和小说人物统一起来，并用前者烘托后者。

此外，他提出的“未制文先制题”⑥，强调了设置矛盾冲突刻画人物性格的重要性；“背面铺粉法”⑦，突出了人物性格的对比和映衬；“写李逵朴至，便倒写其奸猾”⑧的逆写法，创造了表现人物个性复杂色调的独特方式；而所谓“画火画潮”⑨，则提出了以虚衬实，略貌取神的理想范式。

金圣叹在情节技法理论方面亦颇有建树。他提出的“草蛇灰线法”⑩，提供了增强情节连贯性、有机性、整体性的极好方式，对后世小说创作和批评产生了深远的影响；“弄引法”、“獭尾法”⑪，从反映事物发展完整过程的思想入手，成功地解决了引

① 参见金圣叹批《第五才子书施耐庵水浒传》第三十七回批语。原文为：“不惟画出李逵形状，兼画出李逵顾盼，李逵性格，李逵心地来。”
②⑦⑩⑪ 金圣叹《读第五才子书法》。
③ 参见金圣叹《读第五才子书法》与该书第五回。
④ 金圣叹批《第五才子书施耐庵水浒传》第二回批语。
⑤⑥⑧⑨ 金圣叹批《第五才子书施耐庵水浒传》第六十三回、四十六回、五十三回、十二回批语。

子、高潮与尾声的合理布局问题;"鸾胶续弦法"①、"移云接月法"②、"禹王金锁"③法,为情节的线性联结、转换与有机整合,创造了一系列的艺术手段;而从增强情节审美效果的角度,金圣叹所提出的"舒气杀势"④等技法,则为形成弛张交乘跌宕有致的节奏美,找到一条合乎艺术规律的通达途径。

关于叙事技法,人们所熟知的"正犯法"、"略犯法"⑤,主要在于通过故事类型的重复与变化,来表现丰富多彩的生活,同时避免雷同,增强叙事艺术效果;"写急事须用缓笔"⑥以及"忽然一闪法"⑦等,从读者心理出发,提供了制造悬念引人入胜的具体手法。至于他提出的"影灯漏月"⑧法,则归纳总结了中国古典小说叙述角度调整的艺术经验。全知视角是中国古代小说的传统叙述方式,限制叙述只是在个别作品中微露萌芽。有关叙述角度的理论,十七世纪中叶时,即使在世界范围内也还是一片空白,金圣叹独具慧眼,以其敏锐直觉领悟到叙述角度调整的基本内容并把握其奥妙,实在是中国小说批评的一个骄傲。

不难看出,金圣叹的技法理论已相当系统,他所提出或论及的各种技法,为建构小说技法学的基本框架,提供了全面而丰富的内容。

二、金氏技法理论的思辨性

金圣叹的技法理论,充满艺术的辩证思维。如他提出的"用

① 金圣叹《读第五才子书法》。
② 金圣叹批《第五才子书施耐庵水浒传》第四十三回。
③ 金圣叹批《第五才子书施耐庵水浒传》第十六回批语。
④ 金圣叹批《第五才子书施耐庵水浒传》第三回批语。
⑤ 金圣叹《读第五才子书法》。
⑥⑦⑧ 金圣叹批《第五才子书施耐庵水浒传》第三十九回、第八回、第二十回批语。

极近人之笔”写“极骇人之事”的人物塑造方法，就涉及传奇性与真实性的关系；“不惟画出形状，兼画出顾盼、性格、心地来”的肖像描写，就涉及形似与神似的关系；“画火画潮”，涉及虚与实、有与无的关系；“背面铺粉”、“倒写其奸猾”，涉及人物性格的正、反关系；“舒气杀势”，涉及张弛、疏密、浓淡以及壮美与优美等多重关系；“正犯法”、“略犯法”，涉及犯与避，即重复与变化的关系；“写急事须用缓笔”以及“忽然一闪法”，则涉及急与缓的关系，等等。这些都是对小说创作中的艺术辩证关系的科学认识和总结。兹举二例，略作剖析：

犯与避　《读第五才子书法》指出：正犯法，“正是要故意把题目犯了，却有本事出落得无一点一画相借。”所谓“题目”，指某种类型的故事。如打虎、偷汉、劫法场等等。“犯”就是重复。如，“潘金莲偷汉后，又写潘巧云偷汉；江州劫法场后，又写大名府劫法场”等等。正犯与略犯的区别，批语未作具体说明。不过，从举例看，略犯法乃“林冲买刀与杨志卖刀，唐牛儿与郓哥”之类，则所谓正犯，显系相同故事类型的重复，略犯则是指相似故事类型的重复。文学贵在独创，艺术的魅力在于出新求异。重复雷同的描写，乃是文家大忌。所以，就一般意义而言，避免相同或相似故事类型的重复，也确实不失为追求新鲜感的一种途径。但是，这种避免重复的方法，犹如大路朝天各走半边，也自然难免太简单、太容易、太一般化，自然不能充分体现艺术追新求异的创造性。故金圣叹提出：真正的“避”，应当是“犯之而后避之，故避有所避也；若不能犯之，而但欲避之，然则避何所避乎哉？”也就是说，“避”存在于“犯”中；离开了“犯”，“避”也就不存在了。这就充满了艺术的辩证法。因为，犯与避本是对立的，孤立地看，要变化自然就不能重复，要重复自然就没有变化。但金圣叹却认识到：

正是在重复中包含着千变万化，而千变万化又恰寓于重复之中。这就从辩证的角度，准确把握了矛盾双方对立统一的关系。他所提出的正犯法与略犯法，实质上是"犯"中求"避"法，是借相同显相异，借重复写变化的艺术辩证法。运用此一方法，在相同或相似故事类型的重复中，写出"无一点一画相借"的不雷同的人物事件来，这就不仅能充分发挥、显示作家的艺术才华，以独具的新鲜感创造迷人的魅力，而且可以运用艺术辩证法则，解决好如何反映复杂多变的社会生活的艺术难题。

正与反　《读第五才子书法》指出："有背面铺粉法。如要衬宋江奸诈，不觉写作李逵真率；要衬石秀尖利，不觉写作杨雄糊涂是也。"显然，这种方法是利用彼此对立的性格特征，进行正反对比，以获得相反相成的映衬效果。其中所体现的正与反的对立统一关系，是十分清楚的。关于这种辩证关系在艺术创造中的作用，雨果在《克伦威尔序》中，曾经作过生动的说明："丑就在美的旁边，畸形靠近着优美，丑怪藏在崇高的背后，美与恶并存，光明与黑暗相共"；"古代庄严地散布在一切之上的普遍的美，不无单调之感；同样的印象老是重复，时间一久也会使人生厌。崇高与崇高很难产生对照……相反，滑稽丑怪却似乎是一段稍息的时间，一种比较的对象，一个出发点，从这里我们带着一种更新更敏锐的感受朝着美而上升。鲵鱼衬托出水仙；地底的小神使天仙显得更美。"金圣叹亦指出："通篇写李逵浩浩荡荡，全是激射宋江，绝世妙笔。"① 尽管他所强调的美丑对比的侧重点与雨果有所不同，但其对艺术辩证法所显示的"绝世妙笔"的神奇效果的赞叹，却与雨果是完全一致的。而且，与雨果"崇高与崇高很难对

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第二十七回批语。

照"的认识不同,金圣叹却认为崇高与崇高也同样可以对照。他指出:"此回方写过史进英雄,接手便写鲁达英雄……作者盖特地走此险路,以显自家笔力,读者亦当处处看他所以定是两个人,定不是一个人处,毋负良史苦心也。"[①] 其中所包含的同中有异的思想,显然也具有浓厚的辩证色彩。此外,金圣叹还十分重视人物自身不同色调性格元素的映衬对比。如指出:"偏写他假处,偏是天真烂漫。"[②] "偏写李逵说谎,偏愈见其真诚。"[③] 这种假中见真,借说谎显真诚的人物塑造方法,同样充满艺术辩证思想。

王朝闻指出:美学是在审美关系中体现出来的辩证法[④]。艺术哲学本属美学范畴;技法学所研究的则是艺术表现具体方法中的法则、规矩和程式。金圣叹却把二者有机地统一在一起,这本身就是一个合乎艺术辩证法的完美创造。技法学与美学,同源而异流,既彼此对立,又相互联系。无限丰富的具体的法则、规矩、程式,包含着无形无象然而却更为根本的辩证法;无形无象更为根本的辩证法,存在于艺术实践的审美关系之中。从技法学到美学,从美学到技法学,是一个辩证的认识过程。技法研究如果舍弃具体的方法而研究辩证法固然非其所宜,然而若无辩证法为指引,许多技法也就难以得到科学的总结,因为,感觉到的东西不一定能理解它,而理解了的东西却很容易感觉它。这正是理论的自觉与不自觉的差别。金圣叹的高明之处正在于他的理论的自觉性,不仅善于从宏观角度观照小说,而且善于在宏观指

---

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第二回批语。
② 《第五才子书施耐庵水浒传》第五十三回批语。
③ 《第五才子书施耐庵水浒传》第四十二回批语。
④ 参见张涵主编《美学大观・总论》。

导下，对具体的艺术经验进行归纳和总结。宏观与微观的结合，以宏观指导微观，从微观上升为宏观，正是他从事技法研究的特点，也是他所以成为小说批评理论集大成者的根本原因。

三、金氏技法理论的接受性

所谓接受性，是指金圣叹的技法理论充分考虑到读者的审美心理和接受程度。金圣叹认为，小说是写给人读的，小说的阅读欣赏乃是读者和作品的统一，主体和客体的互相渗透，因而研究小说创作，除了研究小说的特点而外，还必须研究读者的特点。他指出：

> 以大雄氏之书而与凡夫读之，则谓“香风萎花”之句可入诗料；以《北西厢》之语而与圣人读之，则谓“临去秋波”之曲可悟重玄。夫人之贤与不贤，其用意之相去既有如此之别，然则如耐庵之书，亦顾其读之之人何如矣。①

这里，所谓“顾其读之之人何如”，就是指出小说创作要把读者的接受考虑进去。

在谈到“无”与“有”的关系时，金圣叹还特别谈到读者的想象对于作品再创造所起的作用。他指出，小说的创作，常寓“有”于“无”：“夫文章至于心手皆不至，则是其纸上无字、无句、无局、无思者也。而独能令千万世下人之读吾文者，其心头眼底乃窅窅有思，乃摇摇有局，乃铿铿有句，而烨烨有字。”② 但是，从读者接

① 金圣叹批《第五才子书施耐庵水浒传》第五回总评。
② 金圣叹批《第五才子书施耐庵水浒传·序一》。

受方面来看，若欲从“无”中领悟出“有”来，则必须借助于自己的想象：“李逵传妙处，都在无文句处，要细玩。”就是说，只有充分想象，“细玩”品味，才能从“无文句处”见出“妙处”，从而获得审美享受。

这些思想，很有点“接受美学”的味道，实际上是把小说的创作、传达和接受看作一个连续的过程。这就促使金圣叹在归纳总结小说技法过程中，经常考虑如何适应读者的审美心理：

> 偏是急杀人事，偏要故意细细写出，以惊吓读者。盖读者惊吓，斯作者快活也。读者曰不然，我亦以惊吓为快活，不惊吓处，亦便不快活也。

这就把问题说得非常明白了。故意“惊吓读者”，并非只是满足作者“快活”的审美追求，而是为了适应读者审美心理的需要。类似批语，尚有许多。如《水浒传》第三十九回总评：

> 吾尝言读书之乐，第一莫乐于替人担忧。

又第五十四回总评：

> 越奇越骇，越骇越乐。

第六十一回批语：

> 吓杀人，乐杀人；奇杀人，妙杀人。

这些批语中所谓的"乐"，都是就读者的审美感受而言的。其中提到由忧转化为乐、由惊吓转化为喜悦快活的过程，完全符合读者审美心理的规律。因为，阅读过程中的担忧、惊吓，实际上不过只是读者对主人公命运关切的反面折射，一旦情节发展出现有利于主人公命运的转折，读者心理便会由担忧转为喜悦，由惊吓转为快活，并从中获得美感享受。小说中的悬念和惊险曲折的情节，就是据此而设计的。金圣叹准确揭示出小说创作与读者审美心理之间的这种关系，这就为技法学的理论总结，找到了科学的心理依据。

有关节奏变化的技法理论，同样考虑到读者审美心理的需要。《水浒传》第三回批语指出：

> 读至此真有飓风既息，日园如故之乐。每每看书要图奇肆之篇，以为快意，今读至此处，不过收拾上文寥寥浅语耳，然亦殊以为快者，半日看他两番大闹，亦大费我心魂矣，已到此处，且图个心魂少息。呜呼！作者乃令读者如此，虽欲不谓才子不可得也。

真正的"才子"，要"令读者如此"愉悦快乐；真正的技法，要考虑读者审美心理的需要与接受。这就是金圣叹技法理论的接受性：心中始终有个读者！

第四节　继承、求新、变异

清代的小说技法学，是在明代基础上发展起来的，其基本特点是：继承传统，求新变异。

一、从金圣叹到毛宗岗

毛宗岗与其父毛伦批点《三国演义》，较金圣叹批《水浒传》约晚二十年。其所批点，完全师承于金圣叹。毛宗岗的批点中，技法理论占了很大比重，是他全部理论的重点。把毛宗岗的技法理论与金圣叹的稍作比较，不难发现其间模仿继承的痕迹。如所谓"横云断岭"法，即直接由金批照搬而来。《读三国志法》论"犯"与"避"之关系云："不犯之而求避之，无所见其避也。犯之而后避之，乃见其能避也。"此语与金批所论，即使是语言表述，也相差无几。至于其他所谓"文章妙法"，也大多可以从金批中找到来源或联系。如"将雪见霰，将雨闻雷"之于金之"弄引法"；"浪后波纹，雨后霡霂"之于金之"獭尾法"；"寒冰破热，凉风扫尘"之于金之"舒气杀势"；"笙箫夹鼓，琴瑟间钟"之于金之"矫矫虎臣，翩翩儒将，分之两俊，合之双璧"①；"隔年下种，先时伏着"之于金之"草蛇灰线"；"以宾衬主"② 之于金之"背面铺粉"等等，都是对金圣叹技法理论的直接继承。

---

① 金圣叹批《第五才子书施耐庵水浒传》第三十二回总评。
② 此处所引毛宗岗的各种"妙法"，均见《读三国志法》。

但是，继承之外，毛宗岗对金圣叹技法理论，也作了一些值得注意的发展。归纳起来，主要表现在两个方面。

一是具体化。金圣叹论小说技法，多数比较具体，但有的则只是提出某种意向，或者即使形成法则，也仍然尚欠明确，可操作性不强。在这些方面，毛宗岗往往都作了进一步的归纳和总结。比较有代表性的，如毛批所谓“叙法变换”即是。这是一种由单一叙述变换为双重叙述的笔法。此法常为金批所涉及。《水浒传》第三十八回“醉打蒋门神”，写武松、施恩一路遇酒店便进，吃三碗便走，“约莫也吃过十来处酒肆，施恩看武松时，不十分醉”。这就是叙述笔法的变换。“施恩看武松”云云，就是双重叙事，即正面叙述人物见闻与心理同时，也借人物之眼“看”而侧面交待出被感知的事物。而此前则为单一叙事。金圣叹批道：“此句非武松面上无酒，只是施恩心头有事。”就是说，作者虽然借施恩之眼“看”，侧面交待出武松“面上无酒”，但并非叙述的侧重点；作者叙事的重点在于，正面描写人物所见，以揭示其“心头有事”的心理。这一正一侧，一主一次，均借助“看”来叙出，实际就是双重叙事的表现。又如第二十五回“设祭”，写武松寻思哥哥死得不明不白，因心上有事，直到三更时分，都翻来覆去睡不着。“看那士兵时，齁齁的却似死人一般挺着”。金圣叹批道：“要写武二睡不着，须写不出。掉转笔，忽写一句士兵睡着，便已活画出武二睡不着也——只是心上有事，心上无事耳。”又如第三回“大闹武台山”批语：“从打铁人眼中现出鲁智深做和尚后形状，奇绝之笔。”这些批语都描述了由单一叙事变换为双重叙事笔法的特点，但却未能作出明确概括，指出这种“奇绝之笔”究竟是何种笔法。值得注意的是，毛批则在此基础上作了进一步的归纳和总结：

> 文聘之败，又在周瑜眼中望见。叙法变换。
> 曹操折旗却在周瑜眼中望见。叙法变换。

这个概括，较金批更具体、更明确。“叙法”者，即叙事行文之笔法。写周瑜“眼中望见”，即是正面描写他心中所喜所忧，又侧面交待出战场实况。可见，所谓“变换”者，即借“眼中望见”，使叙述行文由单一叙事变化为双重叙事。“叙法变换”之谓，画龙点睛，深中肯綮，这样就自然由经验描述上升为一种法则化、规矩化、程式化了的技法。

又比如，前面谈到金圣叹在提出背面铺粉法的同时，又提出了“英雄”与“英雄”相比的写法，毛宗岗则进而概括为“正衬”与“反衬”：

> 文有正衬反衬。写鲁肃老实，以衬孔明之乖巧，是反衬也。写周瑜乖巧，以衬孔明之加倍乖巧，是正衬。譬如写国色者，以丑女形之而美，不若以美女形之而觉其更美；写虎将者，以懦夫形之而勇，不觉以勇夫形之而觉其更勇。读此可悟文章相衬之法。①

此批显然较金圣叹所论更明确、更透彻、更具体，其可操作性也更强。

二是出新意，即承袭旧说，进而在题旨上翻出新意。以“草蛇灰线法”为例，金批所谓“景阳冈勤叙许多‘哨棒’字，紫石街连写若干‘帘子’字等是也”，其命意只是运用某种事物作为情节贯穿

① 毛宗岗批《三国演义》第四十五回总评。

线索。毛批承其意旨，翻出“常山率然”之说：

> 读《三国》者，读至此卷，而知文之彼此相伏、前后相因，殆合数十卷只如一篇，只如一句也……文如常山率然，击首则尾应，击尾则首应，击中则首尾皆应，岂非结构之至妙者哉？

“常山率然”即兵书所谓常山蛇阵。《孙子·九地》云：“故善用兵，譬如率然。率然者，常山之蛇也。击其首则尾至，击其尾则首至，击其中则首尾俱至。”其特征，如“彼此相伏，前后相因”、“尾应”、“首应”、“首尾皆应”云云，实与金圣叹之“草蛇灰线”时断时连、时隐时现等特点相通；而其“合数十卷只如一篇，只如一句”的有机性、整体性，则与“草蛇灰线”所谓“其中便有一条线索，拽之通体俱动”更是完全一致。可见“常山率然”，即“草蛇灰线”的异名。但其间的区别也显而易见。“草”法谈的是某情节段落中的贯穿线索问题，手段是勤叙许多如“帘子”、“哨棒”一类的具体事物；“常”法则谈的“合数十卷只如一篇，只如一句”的通体“结构”问题，手段则是彼此、前后、首尾、中间等各个结构组成部分的“伏”与“应”。可见，“常山率然”之法，虽承旧说，而气象却大不相同。而且，批语所谓“结构之至妙”云云，从技法学发展史的角度看，其贡献也不可小觑。因为，把长篇小说创作中的“结构”作为一个独立的概念而提出，毛宗岗是第一人。此前，金圣叹虽使用过“结撰”一词，但毕竟只是个动词，有如今之“创作”然，其中有关“结构”的含意还相当模糊。毛宗岗确定“结构”这一概念并大量使用后，作用自然大不一样，所昭示的已是通体构思与布局：

观天地古今自然之文，可以悟作文者结构之法也。①

《水浒》等书，原非正史，可以任意结构也。②

皆天造地设，以成全篇之结构也。③

这就表明，毛宗岗绝非只是简单地重复金圣叹的思想，其技法理论亦有超越金批而作出贡献的地方。

当然，毛宗岗对"结构之法"的贡献，绝不仅仅只是提出一个"常山率然"的问题。围绕"结构"这一核心，他所归纳的"总起总结之中，又有六起六结"、"追本穷源"、"幻收幻结"、"星移斗转，雨覆风翻"、"隔年下种，先时伏着"、"添丝补锦，移针匀绣"、"近山浓抹，远树轻描"、"奇峰对插，锦屏对峙"、"首尾大照应，中间大关锁"④等等，也都是对结构布局的探索。再加上他从金圣叹那里搬用而来的"横云断岭"、"将雪见霰"、"浪后波纹"等，实际上，"结构之法"在毛宗岗手中已构成一个较为完整的系列，并由此形成为其技法理论的"拳头产品"。

二、张竹坡与脂砚斋

金圣叹在小说批评界所取得的巨大成就，使得众多批评家都对他推崇备至。就此而言，即使是与金圣叹名可比肩的张竹坡、脂砚斋等，也难以例外。如刘廷玑《在园杂志》指出："彭城张竹坡为之（按指《金瓶梅》）先总大纲，次则逐卷逐段分注批点，可

①② 毛宗岗批《三国志演义》第九十二回总评、九十四回回首总评。
③ 毛宗岗批《读三国志法》。

以继武圣叹。”脂砚斋于批点中也曾多次谈到圣叹：“假使圣叹见之，正不知批出多少妙处。”① “作者已逝，圣叹云亡，愚不自谅，辄拟数语，知我罪我，其听之矣”②。倾慕之情，溢于言表。在技法理论上，对金批亦多有继承。甲戌本第一回眉批云：

> 事则实事，然亦叙得有间架、有曲折、有顺逆、有映带、有隐有见、有正有闰，以至草蛇灰线、空谷传声、一击两鸣、明修栈道、暗渡陈仓、云龙雾雨、两山对峙、烘云托月、背面铺粉、千皴万染诸奇。书中之秘法，亦不复少；余于逐回中搜剔刳剖，明白注释，以待高明，再批示谬论。

其中提到多种技法，对前人特别是对金圣叹技法理论的借鉴之意甚明。

但是，进入康熙年代以后，由于评点的主要对象已由英雄传奇、历史演义转向以《金瓶梅》、《红楼梦》为代表的写实之作，所以适应写实创作的需要，小说技法学在吸收前人成果的基础上，往往更多地赋予传统技法以新意，或另僻蹊径自立新说，提出新的技法，这就自然使得其理论沿着服务于写实的方向日渐变异。

由于题材的转变，人情写实之作出现了一些有别于传奇小说的新的特点。刘廷玑《在园杂志》指出：“深切人情世务，无如《金瓶梅》……文心细如牛毛茧丝，凡写一人，始终口吻酷肖到底，掩卷读之，但道数语，便能默会为何人。结构铺张，针线缜密，一字不漏，又岂寻常笔墨可到者哉！”这里所指出的“细如牛毛”、“写人酷肖”、“结构缜密”等，正可视为人情写实小说的三大特

① 甲辰本第三十回眉批。
② 有正本第五十四回批语。

点。张竹坡、脂砚斋的技法理论的新解新义，大都与此相关。

"写人酷肖"，就是要求人物更接近生活，更为逼真，并且以人物描写作为小说艺术的中心。因此，张批与脂评对人物技法的归纳总结，便更加留意。而他们提出的某些技法，也往往都是前人没有提到或未能明确阐明的。

例一、"耍狮抛球，射箭立的"法。此法见于张竹坡批《金瓶梅》第六十五回总评："如耍狮子，必抛一球，射箭必立一的，欲写金莲，而不写其与之争宠之人，将何以写金莲？故蕙莲、瓶儿、如意，皆欲写金莲之球之的也。"批中所谓"狮"、"箭"喻指中心人物，"球"、"的"则喻指与中心人物处于对立面的其他人物。所谓"抛球"、"立的"，就是要求设置矛盾冲突，突出一个"争"字，在彼此性格的冲突和对抗中刻画人物。

在尖锐复杂的矛盾冲突之中，通过人物自身的语言和行动来显示人物性格，这可以说是中国小说人物描写的传统手法。早在小说初具规模的阶段，如《搜神记》中的"李寄斩蛇"、"韩凭妻""吴王小女"等作品，就开始运用这一手法。而发展到唐代传奇、宋元话本和明代章回小说，这一手法就运用得更为普遍。但张批之前，人们的注意力往往更多地是在情节和叙事方面，即使是金圣叹，虽然已对人物描写相当重视，并在所谓"未制文先制题"①的阐明中兼及这一描写方法，但终究未能予以明确归纳和总结。如此看来，张竹坡提出"抛球"、"立的"这一技法，其理论价值，也就不言而自明了。

不仅如此，"抛球"、"立的"技法，还包含着一种更为深层的意思，即在人物与环境的多重矛盾关系中，展示人物性格的不同

① 金圣叹批《第五才子书施耐庵水浒传》第四十六回批语。

侧面。人物的性格是通过其与所处环境中的不同人物关系而渐次展示的。由于这些关系表现为不同的层面、不同的阶段，因而人物性格也随之得到多侧面的展现，并在这一过程中显示出其性格的发展来。潘金莲的性格是复杂的、变化的，就是通过与"蕙莲、瓶儿、如意"以及其它一系列人物的多重关系来表现的，既不是"一次成像"，也不是通过某种单一层面的关系来表现的。批语指出："故蕙莲、瓶儿、如意，皆欲写金莲之球之的也。"实际上已包含着这样一种意思。作为一种写人物的技法，这无疑更适宜于人情写实之作塑造性格复杂人物的审美追求。

例二、写"美人陋处"。此法见于《红楼梦》第二十回己卯夹批："可笑近之野史中，满纸羞花闭月、莺啼燕语，殊不知真正美人方有一陋处，如太真之肥，飞燕之瘦，西子之病，若施以别个不美矣。今见'咬舌'二字加于湘云，是何大法手眼，敢用此二字哉！不独不见其陋，且更觉轻俏娇媚，俨然一娇憨湘云立于纸上，掩卷合目思之，其'爱'、'厄'娇音如入耳内。然后将满纸莺啼燕语之字样，填粪窖可也。"这段批语从批判才子佳人小说入手，针对其"满纸羞花闭月、莺啼燕语"式的十全十美的描写，提出"真正美人方有一陋处"的观点，这本是一个美学的问题。但批语把问题谈得很具体，从宏观角度对《红楼梦》写"美人陋处"的艺术表现手法及其审美效果作了充分的揭示，因此尽管没有明确冠之以"法"，但实际上已具备技法的意义，即提出了一种崭新的人物描写方法：写肯定的人物，要注意写他们的缺点或不足。

这种方法有两个明显的作用。一是使人物描写更具真实性。世上没有十全十美之人，真正的人都应有或这或那的缺点不足。写出这些缺点不足，才能写出真的人物。二是使人物描写更动人。美人身上的缺点只要不破坏形象的整体美，缺点便同时也就

是其特点。既为特点，自然“不独不见其陋，且更觉轻俏娇媚”。其间相反相成的道理，自不待言。这两点，都充分体现了人情写实小说“写人酷肖”的追求。鲁迅先生说：《红楼梦》的价值，“其要点在敢于如实描写，并无讳饰，和从前的小说叙好人完全是好，坏人完全是坏的，大不相同”[①]。写“美人陋处”，正是从技法的角度对《红楼梦》这一成就的总结。在技法学上，自然也是发前人之所未发的一个创举。

张批、脂评对人物技法的创新，并非仅此二例。他如张竹坡归纳的“大间架”[②]法，从人物与环境的关系角度，提出了如何安排小说人物生活环境的构想，解决了世情小说以家庭描写为中心的环境设置问题。脂砚斋提出的“画家三染”、“先声夺人”以及写“囫囵语”等，则从人物出场和人物个性化语言描写方面，丰富并发展了人物技法的理论内容。

“结构缜密”，是写实小说的另一重要特点，在《金瓶梅》与《红楼梦》中，主要表现为近似于现实生活的纵横交错穿插贯通的网状式结构形态。张竹坡指出：“《水浒》是现成大段毕具的文字，如一百八人各有一传，虽有穿插，实次弟分明”[③]；“《金瓶梅》却是一百回共成一传，而千百人总合一传，内却又断断续续，各人自有一传”[④]。说明他对《金瓶梅》网状式结构特点及其与传统线性结构的区别，认识相当清楚。写实小说与传奇作品的这种区别，使得传统的情节联结转换方法如“鸾胶续弦”、“移云接月”、“禹王金锁”等法，很难适应其写实需要。因此，结合写实作品实

---

① 《中国小说的历史的变迁》。
② 张竹坡《金瓶梅读法》及《杂录小引》。
③ 《第一奇书凡例》。
④ 张竹坡批《金瓶梅》第十九回批语。

际，另创新法便成为必然。如张竹坡在"趁窝和泥"结构思想基础上提出的"穿插"法，脂砚斋提出的"间三带四"① 法、"夹写"②法、"重作轻抹"③ 法，便是适应网状式结构方式而总结的新法。

值得注意的是，传统技法中"草蛇灰线"的概念亦时常为张批、脂评所沿用。张竹坡指出："文字千曲百曲之妙，手写此处却心觑彼处，因心觑彼处乃手写此处。看者不知，乃谓至山洞内，方是写蕙莲。宜知《金瓶》一书，从无无根之线乎！试看他一部内，凡一人一事，其用笔必不肯随时突出，处处草蛇灰线，处处你遮我映，无一直笔、呆笔。"④ 脂砚斋也指出："此处透出探春，正是草蛇灰线，后方不突然。"⑤ "用清明烧纸徐徐引入园内烧纸，较之前文用燕窝隔回照应，别有草蛇灰线之趣，令人不觉，前文一接，怪蛇出水，此文一接，春云吐岫。"⑥ 沿用旧名，自是继承，但从批语内容看，张批、脂评所谓"草蛇灰线"已与金圣叹有很大区别，这就是：①这里的"草蛇灰线"主要是指有关人物情节的时断时续，而不再是起贯穿作用的某个物件的时隐时现，故而感受上也常常另有一番"春云吐岫""令人不觉"的别趣；②有关人物情节的时断时续，是由于"千百人总合一传"而"处处你遮我映"的网状结构方式造成的，"遮"即"穿插"、"夹写"，"映"即情节忽断忽续时的伏笔照应，换言之，纵看为"灰线"、横看为"穿插"、合看则成密网；③肯定"草蛇灰线"是意在突出纵向情节线索的伏应关系，以便增强通体结构的有机性。显而易见，张竹坡与脂砚斋所谓的"草蛇灰线"，已被赋予许多新的含义。

---

①② 《红楼梦》第七回靖藏本批语。
③ 《红楼梦》第三十八回己卯总评。
④ 张竹坡《第一才子书金瓶梅》第二十回总评。
⑤ 《红楼梦》第二十二回庚辰夹批。
⑥ 《红楼梦》第五十八回有正总批。

除了"写人酷肖"、"结构缜密"等特征外，写实之作"细如牛毛"的审美特征，也使小说创作更侧重于对生活细致如实的描写，更侧重于叙事的客观性。由此而来，"看官听说"的说话人的口吻也进而被削弱了。作者的评价和倾向，越来越隐蔽，往往只是通过人物和场面的描写自然流露出来，或借某种较为隐蔽的方式巧妙地加以暗示。这种变化自然引起张竹坡与脂砚斋的关注，从而归纳出有关技法。毛批之"点睛之笔"以及脂评之"借人闲评"法即是：

> 伯爵者，乃作者点睛之笔也……作者点睛之妙笔，遂成伯爵之妙舌也。①

> 妙在此书从不自下评注，云此人系何等人，只借书中人闲评一二语，故不得有未密之缝被看书者指出，真狡猾之笔耳。②

二批都反对把作者意旨、爱憎直接表露出来，而主张借书中人物之妙舌妙口，表明作者对生活的态度、倾向以及对人物的评价。显然，这种强调巧妙暗示而不特别指点的表现方法，正是对"看官听说"传统的一种超越。

三、哈斯宝、冯镇峦、但明伦等

清代后期，小说评论界出现了一股重考据、重比附、重索隐

① 张竹坡批《第一奇书金瓶梅》第三十五回总评。
② 《红楼梦》第四十九回庚辰批语。

的风气，自然影响到技法学的发展，故总体水平大不如前。但嘉、道间蒙族小说评论家哈斯宝《新译红楼梦》评点，以及冯镇峦、但明伦《聊斋志异》评点，亦颇有可观。三人都不同程度地受金圣叹影响，但同时也在技法探索方面有所建树。兹择要介绍如下：

"拉来推去"之法。此法见于哈斯宝《新译红楼梦》第三回回评："文章有拉来推去之法，已用在本回。所谓拉来推去之法，好比一个小姑娘想要捉一只蝴蝶，走进花园却不见一蝶，等了好久，好不容易看见一只蝴蝶飞来，巴望它落在花上以便捉住，那蝶却忽高忽低、忽近忽远地飞舞，就是不落在花儿上，忍住性子等到蝶儿落在花上，慌忙去捉，不料蝴蝶又高飞而去。折腾好久才捉住，因为费尽了力气，便分外高兴，心满意足。为看宝黛二人的命运而展开此书，又何异于为捉蝶儿走进花园？一直读至本回，何异于等待蝶儿飞来？进了荣国府，想这次可要见到宝玉出场了，不料又从贾母说起，写了刑王二夫人、李纨、凤姐、迎春三姊妹，还有贾赦、贾政，宝玉仍不出场，这又何异于巴望蝶儿落在花上，蝴蝶偏偏忽高忽低、时上时下地飞来飞去，就是不落在花儿上？忍性等到宝玉出场，急着要看宝黛相会，不料宝玉却转身而去，这同忍性等到蝴蝶落在花上，慌忙去捉，不料蝶儿高飞而去，又有何异？使读者急不可耐，然后再出场，才能使他们高兴非常，心花怒放。呵，作者的笔是神是鬼？为何如此细腻工巧？"

此为制造悬念之法。其道理得自金圣叹归纳的"写急事须用缓笔"的叙事方法，然细加品味，却颇见新意。急事缓写，乃以激烈的冲突为基础。缓笔慢写，目的在于强化读者对人物命运的关切，从而制造悬念。与英雄传奇相比较，写实之作的冲突，其激烈程度已大为削弱，故欲制造悬念，便须有所扬弃。"拉来推去之法"，就是由此而产生的。此法要在先预示、后缓写，即先让你"看

见一只蝴蝶飞来，巴望落在花上以便捉住”；然后再让它忽飞忽停，总也不让你捉住；这样“折腾”既久，其情愈急，一旦捉住，期待得到满足，便自然“分外高兴”，得到充分的美感享受。美国电影导演希区柯克在谈论技巧时曾经举过一个很浅显的例子：有四个人围坐在桌子旁边谈论棒球，如果你事先让观众知道桌子底下有一颗炸弹，将在五分钟内爆炸，你的预示就会造成有力的悬念，使观众十分关切这个谈论棒球的场面；可是，如果观众事先不知道有那颗炸弹，四个人谈了五分钟，突然，炸弹爆炸了，人被炸成碎片，观众只会感到“一分钟的震惊”，而对四个人谈论棒球的那五分钟，则感到非常沉闷①。“拉来推去之法，”其妙处也在于预示，在于预示与缓笔的有机结合，不仅宜于写实，而且效果亦佳。

此外，哈斯宝还归纳出“烘云托月之法”、“旁敲侧击之法”、“一笔点睛”法、“以首作尾之法”、“客主之法”等等多种技法，虽然大多承继前人意旨，但说理透彻、分析细致，往往能运用前人的观点和方法，解决小说创作中出现的某些新的问题，故而其技法理论，也就自成一格。

冯镇峦评点《聊斋志异》，学习金圣叹的地方较多，或明引，或暗用，都能找到渊源。他总结的“暗点法”、“逦对法”、“文字挪展法”、“钩连法”、“双提法”等文章作法，亦能自成格局，只是停留于前人论虚实、宾主、分合等关系的层面上，未见有大的突破。但他在《读〈聊斋〉杂说》中提出“说鬼狐，即以人事之伦次、百物之性情说之”的主张，则虽未冠之以“法”，却颇具人物技法性质，亦且自出手眼，别具会心。《聊斋志异》以鬼狐形象为主，“以人事

① 转引自谭霈生《论戏剧性》。

之伦次、百物之性情说之"，正是其远甚于效颦者之关键所在。冯镇峦指出："是书传后，效颦者纷如牛毛，真不自量矣。无《聊斋》本领，而但说鬼说狐，侈陈怪异，笔墨既无可观，命意不解所谓。臃肿拳曲，徒多铺陈；道理晦涩，义无足称。"① 他从《聊斋》成功的经验及其与效颦者的区别中，看到把山精树怪、青蛙狐狸等百物的自然习性、特征，与人类生活方式、思想感情等伦次有机结合起来所产生的艺术魅力，指出这是避免"但说鬼说狐，侈陈鬼怪"而"徒多铺陈"、"义无足称"等弊病的最好方法，并准确概括为"以人事之伦次、百物之性情说之"，这便为幻奇派小说塑造鬼狐形象，提供了通向成功之路的艺术表现方法。

但明伦在评点《聊斋志异·葛巾》时，归纳的所谓"赋物之法"，亦与冯说所见略同："写牡丹确是牡丹，移置别花而不得。合《黄英》、《香玉》二篇观之，可知赋物之法。"就是说，借百物写人，一定要顾及其本来的特性。这也可以看作是对冯说的补充和进一步的概括。

但明伦还就《聊斋志异》的情节技巧，归纳总结了所谓"转字诀"与"蓄字诀"。前者见于《葛巾》篇总评，后者见于《王桂庵》篇的总评。所谓"转字诀"，主要指"迷离闪烁，夭矫变幻之笔，不惟笔笔转，直句句转，且字字转矣"。实际是强调行文的转折变化，即通过句句有变化，处处见曲折的语言表达方式，来获得情节曲折多变的审美效果，在文言短篇中，是一种微观的情节理论。"蓄字诀"则是从统篇布局的角度，强调情节的转折与延宕，从而造成一种曲折多变的"文势"，以引人入胜："文夭矫变化，如生龙活虎，不可捉摸。然以法求之，只是一蓄字诀……愈蓄则文势愈紧

① 《读〈聊斋〉杂说》。

愈伸、愈矫愈陡、愈纵愈捷……解此一诀，为文可免平庸、直率、生硬、软弱之病。”他自己把“转字诀”与“蓄字诀”作了一个比较，指出：“前于《葛巾传》论文之贵用转字诀矣；蓄字诀与转笔相类，而实不同……盖‘转’以句法言之，‘蓄’则统篇法言也。”就是说，二者追求情节曲折变化是一致的，但着眼点却有所不同。“转字诀”乃以行文句法的变化为手段；“蓄字诀”则考虑的是统篇布局。“蓄”者蓄积文势也，即通过“紧”与“伸”、“矫”与“陡”、“纵”与“捷”的节奏变化，形成转折延宕之势，由此避免情节的“平庸、直率、生硬、软弱之病”。这些论述，从语言形式和统篇布局的不同侧面，双管齐下，探索情节艺术的表现方法，在技法学中，还是一种新的尝试，其中有关节奏变化的论述，也渗透着艺术辩证的思维和方法。故其所言，虽非宏论，亦不可不谓为一种独具特色的创见。

第二章

人 物 技 法 论

第一节　尽用极近人之笔

——按照人的方式塑造英雄形象

中国古典小说，按照题材和创作方法，可大致区分为“历史—传奇”体系与“世情—写实”体系两大流别。塑造超群绝伦的传奇英雄形象，是历史传奇类小说的首要任务。如何塑造这类形象呢？金圣叹在《水浒传》评点中，提出了“写极骇人之事，却尽用极近人之笔”的描写方法。他指出：

读打虎一篇，而叹人是神人，虎是怒虎，固已妙不容说。乃其尤妙者，则又如读庙门榜文后，欲待转身回来一段；风过虎来时，叫声啊呀翻下青石来一段；大虫第一扑从半空里撺将下来时，被那一惊，酒都做冷汗出了一段；寻思要拖死虎下去，原来使尽气力手脚都苏软了，正提不动一段；青石上又坐半歇一段；天色看看黑了，惟恐再跳一只出来，且挣扎下冈子去一段；下冈子走不到半路，枯草丛中钻出两只大虫，叫声啊呀今番罢了一段，皆是写极骇人之事，却尽用极

近人之笔。[1]

显然，批中所谓“极骇人之事”，自然是指神人武松徒手打死吊睛白额猛虎的惊人之举；所谓“极近人之笔”，则指描写诸如欲待转身、翻下青石、惊出冷汗、手脚苏软等无异于常人的种种思想、情感、心理、行动等等。金圣叹赞扬此篇文字“皆是写极骇人之事，却尽用极近人之笔”，实际上就是提倡按照人的方式来塑造英雄形象。

按照人的方式来塑造英雄形象，目的在于完整地表现其审美特征。传奇英雄形象，如景阳冈打虎的武松、倒拔垂杨柳的鲁智深、神机妙算的吴用等等，皆是超人形象。他们最突出的审美特征，就是绝伦超群。塑造此类形象，自然离不开超越常情的夸张描写。否则，便不会有传奇美感。但是，“超人”者并非超脱于人，而只是超越于常人之人。换言之，英雄人物虽有非凡的一面，但也同样生活于现实社会之中，同样具有某些接近常人的思想、情感、心理和行动。所不同的只是他们能够在关键时刻摆脱常人的局限，充分发挥非凡的本领与智慧，同各种矛盾做超越常情的斗争，从而表现出常人所不及的罕见罕闻的行动和不同凡响的光辉品质。因此，写超人，不能超脱于人。一般地说，人们往往只是注意到传奇英雄形象超越于常人的一面，而对其近人之处，却极易忽略。所以，金圣叹提倡以近人之笔写骇人之事，强调注重近人之处的描写，正是意在克服认识上的片面性，以完整地表现传奇英雄是人而非常人，超人而不超脱于人的审美特征。

当然，完整地表现传奇英雄形象的审美特征，绝不是要求平

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第二十二回总评。

分秋色。“骇人之事”与“近人之笔”，自然要以前者为其主导方面，并以后者为前者作好铺垫与反衬。如前引第二十二回总评所示的诸多“近人之笔”，所以为“尤妙”者，其实就是因为这些描写反衬了武松的非凡之举。就是说，如果没有“欲待转身再回酒店”的近人之笔，便衬不出武松明知山有虎偏向虎山行的英雄气魄；如果没有“从青石上翻将下来”及“酒都做冷汗出了”的近人之笔，便衬不出武松明知虎吃人偏打吃人虎的果敢精神；如果没有“原来使尽了气力，手脚都苏软了”以及种种后怕的近人之笔，也便衬不出武松在非常时刻那种奋不顾身的神人般的力和勇。故金圣叹在上述近人之笔的种种描写后连连批道：“有此一折，反越显出武松神威”；“有此一折，便越显出方才神威”；“写出倦极，便越显出方才神威”；“有此一折，便越显出武松真正神威”等等。批中所谓“越显出”，正是指出近人之笔的反衬作用。足见，金圣叹提倡以近人之笔写骇人之事，是以二者的辩证关系为基础的。运用此一方法，不仅不会削弱，而且有助于传奇英雄形象的塑造。

以近人之笔写骇人之事，还在于提高传奇英雄形象的可信程度，使之获得既奇且真的艺术效果。在小说描写武松见虎跳出，“叫声啊呀，从青石上翻将下来”之后，金圣叹批曰：“有此一折，反越显出武松神威。不然，便是三家村中说子路，不近人情极矣。”所谓“三家村中说子路”，是指那些片面拔高形象使之无所不能超脱于人的写法。这种写法之所以“不近人情极矣”，就在于它把人物的能力夸大到了情理所能容许的极限之外，因而也难以令人置信。所以，金圣叹指出：“徒手而思杀虎，则是无赖之至也。然必终仗哨棒而后成于杀虎，是犹夫人之能事也。故必于四闪，而后奋威尽力，轮棒直劈，而震天一响，树倒棒折，已成徒手，

而虎且方怒。以徒手当怒虎，而终亦成杀之功，夫然后武松之神威以见。”① 这就是说，艺术的夸张，只有曲尽人情，合乎情理，才能令人置信。显然，金圣叹主张以近人之笔写骇人之事，正是为了反对“三家村中说子路”式的滥用想象力的荒诞描写，提倡塑造奇而不失其逼真的英雄形象。

以近人之笔写骇人之事，在《水浒传》中，非止武松一人。在那些成功的英雄形象的传奇故事里，也同样贯穿这一描写方法。如第四十二回写黑旋风李逵沂岭连杀四虎后，“也困乏了，走向泗州大圣庙里，睡到天明”，就与武松打虎后，“使尽了气力，手脚都苏软了”的写法一样。金圣叹于此指出：“只此句与写武松时同，俗笔偏不肯有此句”，即充分肯定了此处用近人之笔的妙处。又如智多星吴用多谋善变，机敏莫测，料事如神，有关他的描写，为作品增添了绚丽多姿的传奇色彩。然而，作品表现吴用的超人智慧，却从不过分夸张，从不超脱情理所能容许的极限，皆可谓“近人情极矣”，无不具有惊奇与可信并行不悖的艺术效果，与那种所谓能知过去未来的牛鼻子老道式的掐指一算之类的荒诞描写，全然不同。这表明，金圣叹所谓“写极骇人之事，却尽用极近人之笔”，虽是针对打虎一篇而言，但作为一种人物描写技法，却是对《水浒传》创作的正确总结，实为塑造传奇英雄形象的金玉良言。

《水浒传》是中国英雄传奇小说的开山之作，也是它们之中最杰出的代表作。此后，明代中后期至清代中叶，历史演义和英雄传奇小说如《杨家将通俗演义》、《说岳全传》、《说唐全传》等等，相继问世。这些作品，都有自己的传奇英雄人物，虽然在群众

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第二十五回总批。

中也产生过不同程度的影响，但又都难以和水浒英雄形象相匹敌。其所以如此，一条重要的原因，恐怕就是因为不同程度地忽视了以近人之笔写骇人之事。请看《说岳全传》第四十回中的一段描写：

> 公子（岳云）抬头看时，见一个小厮（关铃），年纪十二三岁，在那冈上拖一只老虎的尾巴，喝那虎走……便望着冈子上高声叫道："呔！小孩子，这个虎是我们养熟了顽的，休要伤了他，快些送来还我！"那小孩子听了，心中暗想："怪道今日擒这个虎，恁般容易。原来是他养熟的。"便道："既是你们的，就还了你。"遂一手抓着虎颈，一手扑着虎腿，望冈子下掼将下来，不道使得力猛，扑的一声丢下冈来，那虎早已跌死了……

勿庸置疑，此种打虎，即使武松再世，也会望尘莫及。这难道不正是金圣叹所批评的那种"三家村中说子路，不近人情极矣"的荒诞描写吗？《杨家将通俗演义》也有类似的情形。书中掺杂过多的神化成分，把一些英雄形象如杨宗保、穆桂英、杨文广、宣娘等硬写成人神合体式的人物，那些超脱于人的描写，不仅冲淡了爱国主义的严肃主题，而且损害了传奇英雄是人而非常人、超人而不超脱于人的形象的完整性和真实性。至于被鲁迅先生称为"文意并拙"① 的《五虎平西》、《五虎平南》等末流，由于完全不能以近人之笔用于性格描写，故而其形象就更是徒具奇异之外壳而苍白无力了。足见，金圣叹所提出的"写极骇人之事，却尽用极近

① 《中国小说史略》。

人之笔"的描写方法，即按人的方式表现超人，确是塑造成功的传奇英雄形象的最好方法。

第二节　要狮抛球，射箭立的
——在性格的对立与冲突中刻画人物

《金瓶梅》作为世情小说的开山之作，创造了丰富多样、形象生动的市井人物。谢肇淛《金瓶梅跋》对此作了精彩的概括："譬之范公抟泥，妍媸老少，人鬼万殊，不徒肖其貌，且并其神传之。信稗官之上乘，炉锤之妙手也。"不言而喻，塑造如此众多的生动形象，自然离不开多种艺术手段。但是，其中最重要也是最基本的手段，则是在广泛的人物关系中，设置尖锐的矛盾冲突来刻划人物。张竹坡借对潘金莲等人物的分析评价，对这一基本手段做了生动的说明，他指出：

> 如要狮子，必抛一球，射箭必立一的，欲写金莲，而不写其与之争宠之人，将何以写金莲？故蕙莲、瓶儿、如意，皆欲写金莲之球之的也。①

显然，"球、的"之说只是一个比喻，其本意在于突出主要人物与

① 张竹坡《批评第一奇书金瓶梅》第六十五回回评。

其对立面的关系。潘金莲与蕙莲、瓶儿、如意等人物广泛的关系，就是这种对立统一的具体体现。批语强调"欲写金莲，面不写其与之争宠之人，将何以写金莲"，着重突出一个"争"字，这就表明，只有把人物放置到性格的对立与尖锐的冲突中，才能刻画出人物鲜明的个性。

"抛球、立的"，确是《金瓶梅》塑造潘金莲的基本方法。潘金莲娶进西门庆家，便与诸妻妾发生一系列的冲突。她与孙雪娥的争斗，则是这诸多冲突中的第一次交锋。此次冲突，由孙雪娥与春梅的口角引起。为了袒护自己的丫头，潘金莲在西门庆面前几次挑唆。西门庆被激，不由分说，将雪娥踢骂一顿。这雪娥气愤不过，于是走到月娘房里，数落她怎的把拦汉子，背地里无所不为。对此，潘金莲当然也不甘示弱，在月娘房中与雪娥哭闹后，回到房中，就"卸了浓妆，洗了脂粉，乌云散乱，花容不整，哭得两眼如桃，躺在床上"，专一等西门庆到家好撒娇要挟。她一面哭诉自己"交人这等欺负"、"吃人指骂"，一面问西门庆索要休书，终于把西门庆激得三尸神暴跳，五陵气冲天，一阵风走到后边，采过雪娥头发，又狠狠揍了一顿。

从小说的描述看，在整个争斗中，孙雪娥正是潘金莲的舞狮之球、射箭之的。离开这"球"这"的"，争宠矛盾无以构成，潘金莲的心性、行为、手段无法施展，而其狡狯、泼悍、凶狠的性格特征自然也无从体现。

潘金莲与宋蕙莲、李瓶儿、如意儿的争斗，是这种争宠矛盾的继续和深入。由于潘金莲与李瓶儿的争宠是小说的重大事件，所以分设蕙莲、如意为其先声与余波。故张竹坡指出："书内必写

蕙莲，所以深潘金莲之恶于无尽也。”① 又说：“后又写如意儿何故哉？又作者明白奈何金莲，见其死蕙莲死瓶儿之均属无益也。何则？蕙莲才死，金莲可一快，然而官哥生，瓶儿宠矣。及官哥死瓶儿亦死，金莲又一大快。然而如意口脂，又从灵座生香，丢掉一个又来一个。金莲虽善固宠巧于制人，于此能不技穷袖手，其奈之何？故作者写如意儿全为金莲写。”②要而言之，从蕙莲到如意儿，人物的设置，完全服从于矛盾的层层深入和展开，从而才迫使主人公陷入“技穷袖手”的尖锐冲突之中，并使其“善固宠、巧制人”的争宠手段得到淋漓尽致的发挥，使其狡狯、泼悍、凶狠的性格特征得到进一步的深刻体现。

狄德罗在《论戏剧诗》中指出：“人物的境遇愈棘手愈不幸，他们的性格就愈容易确定。考虑到你的人物所要度过的二十四小时是他们的一生中最动荡最严酷的时刻，你就可以把他们安置在尽可能大的困境之中。情境要有力地激动人心，并使之与人物的性格发生冲突，同时使人物的利害互相冲突。”③ 这里，狄德罗所论虽为戏剧冲突，但原则上亦适用于小说创作。恰如张竹坡所言，在潘金莲与蕙莲、李瓶儿的冲突解决后，又设置她与如意儿的冲突，从而迫使潘金莲陷于“技穷袖手”的境地，其目的正是在于充分展示人物的性格。应当说，这一认识与狄德罗所说“人物的境遇愈棘手愈不幸，他们的性格就愈容易确定”的主张，是相当一致的。

联系有关批语，张竹坡的“球、的”之说，实际上还蕴含另一层更深的含义，即通过广泛的社会关系的联系，体现人物性格的

① 《第一奇书金瓶梅读法》二十。
② 《第一奇书金瓶梅读法》二十一。
③ 伍蠡甫、胡经之主编《西方文艺理论名著选编》上卷。

不同侧面。在《金瓶梅》中，作为中心人物的西门庆的性格，是在与书中各个人物的关系中表现出来的，因此，从一定意义上说，这些人物的设置，亦即欲写西门庆之“球”之“的”。

如写潘金莲，张竹坡指出《金瓶梅》与《水浒传》不同。《水浒传》是“为武松写出金莲，为金莲方写出西门”，而《金瓶梅》却恰恰相反，“明明是为西门方写金莲，为金莲方写武松”①。结合作品的实际描写来看，张竹坡的这种说法，是中肯的。潘金莲嫁给西门庆后，把自己房内的丫头春梅给西门庆收用，用种种办法套住西门庆，使西门庆对她百般宠爱。她看准了西门庆的性格弱点，设计激使西门庆怒打孙雪娥，借西门庆的威风杀一儆百，使全家人都怕她，使西门庆完全落入她的迷局，最终连性命也丧在她手中。这些描写，其实也是为了刻画西门庆这个“混帐恶人”②性格中呆愚的一面。同时，作者又设置西门庆与李瓶儿的矛盾关系，则充分表现了“西门庆过河拆桥之态”、“骄矜之态”③，以及“廉耻良心俱无”、“狗彘不若”④与“市井不堪”⑤的另一侧面。此外，张竹坡还指出，又写王六儿，则“故知西门之于王六儿，借财图色”⑥；写贲四嫂，“盖言西门只知贪滥无厌”⑦；“写一玉楼，明明说西门为市井之徒”⑧，而“作者特特写此一位真正美人，为西门不知风雅定案也”⑨。至于“写桂姐、银儿、月儿诸妓，何哉？此则总写西门无厌，又见其为浮薄立品，市井为习……其写月儿，则另用香温玉软之笔，见西门一味粗鄙，虽章台春色犹不能细心领略，故写月儿，又反衬西门也。”⑩

---

① 张竹坡《第一才子书金瓶梅》第三回回评。
② 张竹坡《第一才子书金瓶梅读法》三十二。
③④⑤ 张竹坡《第一才子书金瓶梅》第十七回、第十九回、第二十回。
⑥⑦⑧⑨⑩ 张竹坡《第一才子书金瓶梅读法》二十三、二十九、三十、二十二。

凡此，都不难说明，这些人物的设置，作为欲写西门庆之"球"之"的"，分别与西门庆构成不同的矛盾关系，这些关系的构成、变化和发展，决定了西门庆的性格中的各个不同侧面，而这些侧面又不是彼此孤立的，而是相互联系相互烘托的，这就势必显示出西门庆性格的整体。可见，"球、的"之说，确乎包含着设置多重矛盾关系并借以表现人物多侧面性格的深层意蕴。

《金瓶梅》是"世情—写实"小说的开山之作，但张竹坡据以总结的"抛球、立的"之说，作为一种基本方法，也完全适用于"历史—传奇"体系的人物描写。如《水浒传》第四十六回写"宋公明一打祝家庄"，金圣叹在该回总评中有一段赞美作者才华的批语，就涉及这一描写方法。他指出："人亦有言：不遇盘根错节，不足以见利器。夫不遇难题，亦不足以见奇笔也。此回要写宋江打祝家庄。夫打祝家庄，亦寻常战斗之事耳，乌足以展耐庵之经纬？故未制文先制题：于祝家庄之东，先立一李家庄；于祝家庄之西，又立一扈家庄。三庄相连，势如翼虎。打东则中帅西救；打西则中帅东救；打中则东西合救。夫如是而题之难御，遂如六马乱驰，非一缰所鞚；伏箭乱发，非一牌所隔；野火乱起，非一手所扑矣。耐庵而后回锦心，舒绣手，弄柔翰，点妙墨。"这里，金圣叹所说的"未制文先制题"其内在含义，实际上就是指的设置严酷的险境，形成尖锐复杂的矛盾冲突。他认为，有了这样的"题"，作者便可在冲突中表现出人物的性格，塑造出生动的形象，从而展示自己的才华。而且，矛盾冲突越尖锐越复杂，人物性格越鲜明，形象越生动，也才能越显作者之锦心绣手、柔翰妙墨。故曰："不遇盘根错节，不足以见利器。夫不遇难题，亦不足以见奇笔。"可见，金圣叹虽然谈的是如何展示作者的才华，而实际上论述的却是设置矛盾冲突塑造人物的技法问题。换言之，他所谓的"奇术"，其实

也就是设置矛盾冲突塑造人物的高超技巧。这就表明，金圣叹的这一认识和张竹坡的所谓“抛球、立的”之说，是一致的。

毛宗岗也曾提出相似见解。例如《三国演义》第二十六回，写“关云长挂印封金”，毛宗岗批曰：“曹操一生奸伪，如鬼如蜮，忽然遇著堂堂正正、凛凛烈烈、皎若青天、明若白日之一人，亦自有珠玉在前觉吾形秽之愧，遂不觉爱之敬之，不忍杀之。此非曹操之仁，有以容纳关公，乃关公之义，有以折服曹操耳。虽然，吾奇关公，亦奇曹操。以豪杰折服豪杰不奇，以豪杰折服奸雄则奇；以豪杰敬爱豪杰不奇，以奸雄敬爱豪杰则奇。夫豪杰而至折服奸雄，则是豪杰中有数之豪杰；奸雄而能敬爱豪杰，则是奸雄中有数之奸雄也。”这段论述，极其明显地贯穿着设置尖锐冲突表现人物性格的指导思想。实际上，毛宗岗所谓“以豪杰折服奸雄”、“以奸雄敬爱豪杰”，也就是强调通过对立性格的尖锐冲突，从而加倍强烈地写出对立双方的典型性格。

不难看出，金圣叹所谓“制题”也好，毛宗岗所谓“折服”也罢，其实都与张竹坡所见略同。可见，“舞狮抛球、射箭立的”作为人物描写的基本技法，无疑有着广泛的理论意义。

第三节　衬染之法
——环境烘托

衬染之法，就是利用环境氛围来烘托人物的描写方法。在《水浒传》第六十三回“宋公明雪天擒索超”中，金圣叹批曰：

> 写雪天擒索超，略写索超而勤写雪天者，写得雪天精神，便令索超精神。此画家所谓衬染之法，不可不一用也。

批中所谓“写得雪天精神，便令索超精神”，就是强调把环境氛围和小说人物统一起来，并用前者烘托后者，是对衬染之法的形象概括。

此回写雪天的文字共两段：①“这里却说梁中书在城中，正与索超起病饮酒。是日，日无晶光，朔风乱吼……其时正是仲冬天气，连日大风，天地变色，马蹄冰合，铁甲如冰。索超出席提斧，直至飞虎峪下寨。”②“次日，彤云压城，天惨地裂，索独引一支军马出城冲突……当晚云势越重，风色越紧。吴用出帐看时，却早成团打滚，降了一天大雪……那雪降了一夜，平明看时，约已没过马膝。却说索超策马上城，望见宋江军马，各有惧色。东西策立不定，当下便点三百军马，骤地冲出城来。”这两段文字，写天寒地冻、大雪满天是很逼真的。金圣叹称赞说：“只雪天二字渐次

写来，真若北风图，对之欲寒也。”①可见充分显示了隆冬大雪的浓郁气氛。但正是在这种气氛浓郁的景物面前，作者却写索超视有若无，根本没有把雪天放在眼里。他心中有的只是如何“出席提斧”、如何“下寨”、如何“独引一支军马出城冲突”。特别是在第二段文字中，尽管“那雪降了一夜，平明看时，约已没过马膝”，而索超登城所“望见”的，却只是“宋江军马，各有惧色”，因而“当下便点三百军马，蓦地冲出城来”。这便把索超的英武形象烘托得格外鲜明。显然，作者并不是为雪天而写雪，而是意在借雪写人，利用索超面对雪天而视之如无的独特视觉感受，来烘托索超不畏风雪严寒、不畏艰难的果敢精神。

写人物的独特视角感受，是一种主观镜头式的写法。这时，人物的眼睛，就是摄影机所取“主观镜头”的拍摄角度。因而，写出人物的眼中之景，也就自然揭示出人物的性格和心境。《水浒传》第五十二回，有一段李逵夜杀罗真人的故事。金圣叹对旧本做了一些修改。旧本写李逵一步步摸入里面来，直至松鹤轩前，“只听得隔窗有人念诵玉枢宝经”，金圣叹改为“只听隔窗有人念诵什么经号之声”。又旧本写李逵捅破窗纸，见罗真人“坐在云床之上”，香案上“点着炉香”，金圣叹则改为“见罗真人独自一个坐在日间这件东西上”，“面前桌儿上烟煨煨地”。他认为，把“玉枢宝经”改为“什么经号”，写李逵“不省得这般鸟做声”，有助于表现李逵的急躁、无知和粗鲁。同样，改“云床”为“这件东西”，也是如此。因为：“云床也，乃自戴宗眼中写之，则曰‘云床’；自李逵眼中写之，则曰‘东西’。”而把案上所燃炉香从李逵眼中写成“烟煨煨地”四字，亦在于突出李逵的粗俗。其“用笔之妙，几乎出神人

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第六十三回批语。

化矣”。从这些修改和批语中可以看出，金圣叹要求从人物的眼中写景，利用人物独特的视听感受来揭示其性格和心境，已经是一种很自觉的意识。经他这样一改，李逵眼前的经卷、云床、炉香，便不是罗真人眼中的经卷、云床、炉香，也不是戴宗眼中的经卷、云床、炉香，而是灌注了李逵之精神气质的经卷、云床、炉香。由此，读者从这样的环境氛围中，便可体察出李逵的粗鲁、无知和急躁心情。

《水浒传》第三十六回写宋江在浔阳江上获救时，也有一段精彩的主观镜头式的描写。宋江与押解公差从穆家庄逃到江上，不料艄公却要杀死他们。此时幸得李俊及时赶到，方获救脱险。于是，“宋江钻出船来看时，星光明亮”。此处，金圣叹即批曰：“此十一字妙不可说。非云星光明亮照见来船那汉，乃是极写宋江半日心惊胆碎，不复知天地何色，直至此，忽然得救，夫而后依然又见星光也。盖吃吓一回，始知之矣。”这就指出，“星光明亮”乃是宋江独特的观察，正是这一主观镜头式的景物描写，才使人物在特定环境中的感受和情怀，恰当地表现出来。

当然，衬染之法运用环境氛围烘托人物，除了主观镜头式的描写外，也还有其它某些形式和写法。如《水浒传》第三十二回，描写“武行者下土冈子来，走得三五里路，早见一个酒店。门前一道清溪，屋后都是颠石乱山。”这段环境氛围描写，其作用便主要是在于为人物的活动提供所需场景。否则，在此后的情节中，孔亮便不会被丢到溪中，打虎英雄武松也不会醉后沿溪杀狗，倒溪被捉，遂与宋江相遇。唯其如此，所以金圣叹才在“门前一道清溪，屋后都是颠石乱山”后批曰：“此二句，人只谓是写景，却不知都是章法。”所谓“都是章法”，其实就是指出景物描写在规定人物行动的时间与空间以及推进情节自然发展方面所起的巧妙安

排的作用。

这种章法，在《水浒》其他章回中也有相似表现。如第十五回"吴用智取生辰纲"中有这样一段描写："正是六月初四日时节，天气未及晌午，一轮红日当天，没半点云彩，其实十分大热，当日行的路都是山僻崎岖小径，南山北岭……约行了十余里路程，那军汉人人思量要去柳荫树下歇凉，被杨志拿着藤条打将来……众军人看那天时，四下里无半点云彩，其实那热不可当。杨志催促一行人在山中僻路里行。看看日色当午，那石头热了脚痛，走不得。"这里的景物，不仅交待了人物活动的时间与空间，而且成为构成杨志与军汉、老都管等人矛盾冲突的关键，以及吴用设计智取的决定性条件，从而为人物活动设置了一个特定的氛围与环境。否则，众军汉在黄泥冈歇凉喝酒，被蒙汗药麻翻，生辰纲被劫，便自然无从下笔，各种人物性格也就无从表现。故金圣叹在白胜挑酒上山，高唱"赤日炎炎似火烧……"后批道："为其恰好唱入众军汉耳朵也。作书者虽一歌不欲轻下如此，如之何读书者之多忽之也？"即高度赞扬了作者设置这段景物描写的匠心。

小说的环境，包括自然环境和社会环境两个方面。金圣叹对此亦有所认识。《水浒传》第九回"林教头风雪山神庙，陆虞候火烧草料场"中的大火，是林冲逼上梁山的关键。金圣叹指出："文中写情写景处，都要细细详察，如两次照顾火盆，则明林冲非失火也。"又指出："前乎陆谦，则有老军借盆，恩情朴至；后乎陆谦，则有庄客借烘，又复恩情朴至；而中间一火独成大冤深祸，为可骇叹也。夫火何能作恩，火何能作怨，一加之以人事，而恩怨相去遂至于是。然则人行世上，触手碍眼，皆属祸机，亦复何乐乎哉！"这些论述，都明确提示了大火背后所隐藏的"人事"关系即社会环境的实质，实际上已触及到表现典型环境中的典型性格的问

题。

金圣叹总结的“衬染之法”，对后世小说批评与创作都有不小的影响。如卧闲草堂本《儒林外史》第二十九回，写杜慎卿登上雨花台，“望着城内万家烟火，那长江如一条白练，琉璃塔金璧，照人眼目”，此后有这样一段批语：“写雨花台，正是写杜慎卿。尔许风光不从腐头巾胸中流出。”所言即是提倡运用主观镜头式景物描写，揭示人物性格与胸襟。

《红楼梦》对衬染之法则又有所发展，创造了描写居住环境来表现人物性格的方法。如大观园中，秋爽斋疏朗而开阔；蘅芜院高雅而凝重；潇湘馆清幽而高洁；怡红院富丽而清新，其格调都无不与其主人的身份、气质相合。如写潇湘馆：“几竿竹子隐着一道曲栏”，“窗外竹影映入纱窗，满室内阴阴翠润，几簟生凉”，“满地下竹影参差，苔痕淡淡”，“凤尾森森，龙吟细细”等等，都渗透着一种清幽高洁的气氛，从而“衬染”出黛玉的品格与情绪。无怪乎探春为黛玉取别号时要叫她“潇湘妃子”。这也足见作者确实把环境氛围与人物形象完美地融合在一起，而且已臻于妙境。

第四节　先声夺人与画家三染
——人物出场

《红楼梦》主要人物的出场，都写得很精彩，有特点。凤姐先声夺人式的出场，尤其令人难忘。第三回黛玉初来贾府时，正在贾母房中谈话，刑夫人、王夫人、李纨、迎春、探春、惜春都在。正

谈到黛玉的病，“一语未完，只听后院中有笑语声，说：‘我来迟了，没得迎接远客。’”随后，一位浓妆少妇在一群媳妇丫鬟簇拥之下，才出现在众人面前。她就是王熙凤。

脂砚斋对这一出场方式作了生动概括。《红楼梦》第三回甲戌侧批、眉批分别指出：

> 第一笔，阿凤三魂六魄已被作者拘定了，后文焉得不活跳纸上。此等文字非仙助即神助，从何而得此机括耶？
>
> 另磨新墨，搦锐笔，特独出熙凤一人。未写其形，先使闻声，所谓“绣幡开遥见英雄俺”也。

“未写其形，先使闻声”，“绣幡开遥见英雄俺”，就是人们常说的先声夺人。其要旨在于“先使闻声”，从而由声见人，听声知人，从声中摸到人物性格的脉搏，夺得读者的注意力。

《红楼梦》运用这一方法写凤姐出场是成功的。黛玉来到外祖母家，最注意的就是这个家庭的排场礼数。还在路上，黛玉就已经对荣国府派来迎接的几个三等仆妇的“吃穿用度，已是不凡”有了深刻印象。进了荣府的西角门，又见内外有别，规矩整肃，进而印证了黛玉的预想。到了贾母房中，上上下下来了许多，可除了这位外祖母悲喜交加与黛玉畅言亲情外，余者如大舅母、二舅母、珠大嫂子、三位姑娘等，皆循规蹈矩，轻言细语，不敢放肆。在这种气氛中，听到凤姐屋外这一声，自然特别入耳，故黛玉心中立即引起强烈反应：

> 黛玉思忖道：“这些人（屋中众人）个个皆敛声屏气如此，这来者是谁，这样放诞无礼？”

黛玉的这个反应，也就是“先使闻声”的出场效果。这一“放诞无礼”的笑语，不仅充分显示了凤姐在这个家庭中以及贾母面前有宠有权的特殊地位，而且也为后文描写这个人物奠定了基调。脂批所谓“第一笔，阿凤三魂六魄已被作者拘定了，后文焉得不活跳纸上”所谓“绣幡开遥见英雄俺”即此之谓也。

先使闻声或曰先声夺人之法，在《聊斋志异·婴宁》中亦有成功的运用。王生来至婴宁家，婴宁养母老媪知王生为“吾甥”后，即让婢女招唤婴宁来。婢去后，首先进入王生耳中的是“闻户外隐有笑声”。媪又唤曰：“婴宁！汝姨兄在此。”于是户外又“嗤嗤声不已”。直到老媪推之以入，婴宁“犹掩其口，笑不可遏”。在这里，王生未见其人，而先闻到其一连串的不同形式的笑声，即采用先声夺人之法。笑是人的真实感情的外露，是有形的灵魂。婴宁的笑，咤咤叱叱，无疑使读者一开始便对她天真活泼的开朗性格留下深刻的印象。

对先声夺人之法，不宜作孤立片面的理解。所谓“先使闻声”，毕竟不过只是人物出场的序幕。有先必有后，故先使闻声必然继见其人。只有处理好人物出场中“闻声”与见人的辩证关系，才能使人物被拘定的“三魂六魄”“活跳纸上”。如凤姐出场，随着“我来迟了，没得迎接远客”之后，一位浓妆的少妇便出现了。这时，作者用重笔写道：“只见一群媳妇丫鬟拥着一个丽人，从后房进来，这个人打扮得与姑娘们不同，彩绣辉煌，恍若神仙妃子，头上戴着金丝八宝攒珠髻，绾着朝阳五凤挂珠钗，项上戴着赤金盘螭璎珞圈，身上穿着缕金百蝶穿花大红云缎窄褃袄，外罩五彩刻丝石青银鼠褂，下着翡翠撒花洋绉裙，一双丹凤三角眼，两弯柳叶掉梢眉，身量苗条，体格风骚，粉面含春威不露，丹唇未启笑先

开。"这段浓墨重彩的描写，在《红楼梦》中也不很多。作者的意图显然是要把"先使闻声"所传的神，与人物之形貌融为一体，从而描绘出一个活跳的王熙凤。但书中到此，仍没有介绍这位少妇是谁。直到贾母介绍说"他是我们这里有名的一个泼辣货，南京所谓'辣子'，你只叫他'凤辣子'就是了"，众姐妹又说明"这是琏二嫂子"，黛玉又回忆起她往日听母亲说过的情况，这才把王熙凤这个名字和亲上做亲的关系清清楚楚介绍出来。这样，读者从先闻声到再见形、再见贾母宠爱、最后知道名字和家庭身份，整个人物才有了层次感、纵深感、充实感，而不仅仅只是一个抽象的名字了。

先声夺人之法，只是人物出场方法中的一种类型，其主要特点是由实处着笔。与此相对的还有另外一种方法，这就是从虚处着笔，由虚入实，渐次形成对人物的完整印象。脂砚斋称此一方法为"画家三染"。《红楼梦》第二回"冷子兴演说荣国府"甲戌回前批语指出：

> 此回亦正文本旨，只在冷子兴一人，即俗谓冷中出热、无中生有也。其演说荣府一篇者，盖因族大人多，若从作者笔下一一叙出，一二回不能得明，成何文字？故借冷子兴一人，略出其大半，使阅者心中，已有一荣府隐隐在心，然后用黛玉、宝钗两三次衬染，必耀然于心中眼中矣。此即画家三染法也。

所谓"三染"即多次衬染，是国画中表现笔墨层次的一种技法。脂砚斋用来比喻描写人物出场的方法，乃是意在反对作者死板拮据的介绍，而提倡以多层次、多角度的描写，由远而近，由虚而

实，由淡而浓，一步步地把人物推到读者面前。

以贾宝玉为例，先是冷子兴闲谈中提到宝玉，略及几种异常行为，便判断道“将来色鬼无疑了”，引出贾雨村“正邪两赋”的一番玄妙议论，为宝玉的形象蒙上一层神秘色彩。接下去，黛玉进到荣府，王夫人向黛玉介绍宝玉，又说他是个“孽根祸胎”、“混世魔王”，一再嘱咐黛玉“不用理会他”，“只休信他”。由此，黛玉联想到“顽劣异常”的传闻和母亲对这位表兄“待姐妹们却是极好的”评价，不由得形成“这个宝玉不知是怎样个惫懒人”的悬念。在这重重疑虑中，作者才让他正式出场，写出黛玉眼中的宝玉形象。这是一个光彩照人的形象，头戴什么，身穿什么，脚蹬什么，乃至“虽怒时而似笑，即瞋视而有情”，等等，都使黛玉产生“倒像在那里见过的”亲切感，于是一下子打破了“不知是怎样个惫懒人”的猜想。至此，在前后两种色调的对比中，终于将这个贵公子的英俊形象深深印入读者心中。

《儒林外史》第二十六回“鲍廷玺丧父娶妻”中，写了一个泼妇王太太，其出场也与此相类。卧评本该回批语指出：

> 金次福初来说亲，其于王太太盖略得其概，故但能言其奁资之厚，箱笼之多。盖此事已七、八年，而次福新近始知之。其意不过怂恿成局，以图酒食而已，本无他想。沈天孚即能知其根底，是以历历言之，然犹是外象三爻。至沈大脚，然后识其性情举动，和盘托出。作三段描写，有前有后，有详有略，用意之新颖，措辞之峭拔，非惟稗官中无此笔法，求之古人名人记载文字，亦无此奇妙也。

对王太太的多次衬染，从金次福的“略得其概”到沈天孚的“历历

言之"，再到沈大脚"识其性情举动，和盘托出"，这种渐次成象的手法，与脂评所谓"画家三染"，其实是相通的，尽管赞誉未免夸大其词，但形容描写的"奇妙"效果却完全符合小说的实际。小说依故事发展次序，一步步把王太太这个泼悍刁钻、又懒又馋的形象，渐次展现出来，推到舞台中心，确有扣人心弦、曲径通幽的妙处。

不难看出，三染之法与先声夺人，虽然手法各异，但追求的审美效果却相当一致，同样是在于造成人物的层次感、纵深感、充实感，从而塑造鲜明的形象。所不同的只是先声夺人之法一开始便从实处着笔，造成强烈印象，然后再层层着色；而三染法则是由虚入实，渐入佳境。从读者心理看，先声夺人固然有"夺人"之长，而"三染"之法亦有制造悬念、引人入胜之魅力。只要运用恰当，二者都可以收到极好的效果。

第五节　不惟画出形状
——人物肖像

肖像描写是创造人物形象的重要手段。一切优秀作品中的人物，也大都具有鲜明的外貌特征。如李逵、鲁智深、武松、诸葛亮、关羽、张飞、孙悟空、猪八戒、贾宝玉、林黛玉、王熙凤……这些人物都以其与内心特征相结合的外貌特征的鲜明性而使读者永远难忘。因此，小说批评家，如金圣叹、脂砚斋、但明伦等，都十

分注意总结这一方面的艺术经验，并提出许多深刻见解。

肖像描写，包括人物的服饰、容貌、仪态等描写，服饰穿戴在一定意义上能反映出个人的身份、气质。特别是在封建等级社会里，衣服有制，皆有等宜，这种情形就更为明显。金圣叹在《水浒传》评点中就已指出这一点。《水浒传》第四十六回写李应听说祝家庄不肯放出时迁，甚至扬言要把他当梁山"强盗"解官，顿时无明火起，要找祝家庄争战。这时，作品有一段描写，集中交待了李应、杜兴、杨雄与石秀的穿着打扮："李应那里肯听？便去房中披上一副黄金锁子甲，前后兽面掩心，穿一领大红袍，背胯边插着飞刀五把，拿了点钢枪，戴上凤翅盔，出到庄前，点起三百悍勇庄客。杜兴也披一副甲，持把枪上马，带领二十余骑马军。杨雄、石秀也抓扎起，挺着朴刀，跟着李应的马。"金圣叹于此批道："画李应是个大官人，画杜兴是个主管，画杨雄、石秀是个客人，各各不同。"这就说明，肖像描写要通过人物服饰打扮，充分表现出其人的身份、地位和气质来。

小说人物是活生生的形象，是外貌特征与内心特征的统一，外貌描写还应当生动地反映人物内心特征，成为揭示人物内心特征的重要手段。对此，金圣叹亦有深刻认识。《水浒传》第三十七回，写到戴宗"不多时引着一个黑凛凛大汉上楼来。宋江看见，吃了一惊。"金圣叹即批道："黑凛凛三字，不惟画出李逵形状，兼画出李逵顾盼，李逵性格，李逵心地来，下便紧接宋江吃惊句，盖深表李逵旁若无人，不晓阿谀，不可以威劫，不可以名服，不可以利动，不可以智取，宋江吃一惊，真吃一惊也。"这里，金圣叹明确提出不惟画出形状，兼画出顾盼、性格、心地来，实际就是强调肖像描写要以形传神，形神兼备。这便不仅概括了人物肖像描写的技法，而且把技法问题提升到美学的层次。

金圣叹还提出，肖像描写有个时机问题，选择适当时机画出形貌，才能取得强烈的艺术效果。《水浒传》第五十五回写汤隆为赚取徐宁上山，特地告诉徐宁："小弟夜来离城四十里，在一个村店里沽酒吃，见个鲜眼睛黑瘦汉子担儿上挑着(红羊皮匣子)。"在"鲜眼睛黑瘦汉子"后，金圣叹批曰："一百八人，有正出身(即出场)便画者；有未出身先画者；有已出身却不画，少间别借一人眼中画出者。奇莫奇于时迁，在四十五回出身，直到此篇方与一画也。"这就指出了肖像描写时机的多样性与选择适当时机的重要性。为什么时迁早在四十五回出场，却偏于五十五回才写出他是个"鲜眼睛黑瘦汉子"呢？金圣叹虽未明言，但从情节联系看，惟有在此处写出其形貌，才能推动情节的发展。因为正是时迁引人注目的外表，才吸引徐宁出城，而且终于把他引上梁山泊。这样，在情节的推进中，时迁的性格特征才会通过其独特外貌得到强化。否则，如果作者在时迁出场时便作这样的描写，作为一般性介绍，恐怕很快就会被读者淡忘，而几乎起不到以形传神的目的。

类似评点，在《水浒传》中尚有多处。如第六十回"吴用智赚玉麒麟"，写吴用带着假扮道童的李逵一进大名城，众人便道："这个道童的鸟眼，恰像贼一般看人！"于此金圣叹即批曰："写初到城门人便惊怪，便衬出一到街市无不喧哄，所以得动卢员外也，吴用要奇形怪状伴当同去，本旨如此，不是闲画李逵，读之须知。"后在"李逵跟在背后，脚步高低"，以及"小儿们哄动得越多了"之后，又连连批道："又添出四字(按指'脚步高低')，不止两眼像贼而已，凡此皆为得动卢员外作地，不是闲画李逵也。""写得合理，若纸上活有吴用，活有李逵，活有群小儿，妙笔。"这些批语，都突出了一个道理：只有选择适当时机描写肖像，才能既推

动情节发展，又充分突出人物个性。

当然，选择适当时机描写肖像，也并非一定要以推动情节发展为准，才是所谓适当。如《水浒传》第四十五回写杨雄、石秀早于酒店中遇到了鬼脸儿杜兴，当时未对杜兴作什么描写，而直到第四十六回，他作为李家庄的代表前去祝家庄为时迁说情受到羞辱，恚怒而归，作者才写他"模样儿气得紫涨了面皮，龇牙露嘴，半晌说不得话。"显然，这里的肖像描写与情节发展关系不大，主要是为了在特定情境中突出杜兴富于个性化的"鬼脸儿"形象。故金圣叹批曰："前店中初遇时，却不写，忽于此处画出一个鬼脸来，妙笔！"这就表明，选择肖像描写的最佳时机，当以突出人物个性为主要目的。

脂砚斋与金圣叹的认识基本一致，亦十分注重通过肖像描写表现人物身份、性格，以达到以形传神，神形兼备的目的，但在激烈批判才子佳人小说千人一面的公式化概念化倾向的基础上，则又更加强调肖像描写的性格化与个性化。如第一回写贾雨村"敝巾旧服，虽是贫窘，然生得腰圆背厚，面阔口方，更兼剑眉星眼，直鼻权腮。"此处，甲戌眉批曰："最可笑世之小说中，凡写奸人则用鼠耳鹰腮等语"，即否认了从概念出发的漫画似描写。又如在第二回、第三回中涉及黛玉、探春的批语指出："看他写黛玉，只用此四字，可笑近来小说中，满纸天下无二，古今无双等字"；"浑写一笔更妙！必个个写去则板矣。可笑近之小说中有一百个女子，皆是如花似玉一副脸面"等，这些批语，反复重申了同样的主张。而涉及王熙凤肖像描写的批语则连连指出："非如此眼，非如此眉，不得为熙凤，作者读过麻衣相法"；"为阿凤写照"；"试问诸公：从来小说可有写形追像至此者？"等等，这些都从正面提出了写形追像，通过肖像描写表现人物独特个性的要求。

此外，脂砚斋还特别重视借用相关人物之眼而展示人物肖像的写法。第三回宝玉与黛玉相见，黛玉的肖像从宝玉“细看形容”中写出，甲戌眉批、侧批就多次指出：“又从宝玉目中细写一黛玉，直画一美人图”；“奇眉妙眉，奇想妙想”；“奇目妙目，奇想妙想”；“此八句是宝玉眼中”；“此一句是宝玉心中”；“不写衣裙妆饰，正是宝玉眼中不屑之物，故不曾看见。黛玉之居止容貌，亦是宝玉眼中看，心中评；若不是宝玉，断不能知黛玉终是何等品貌”等等。从这些批语中，我们不难体会到这些写法的妙处。首先，从相关人物眼中写出，必然染上相关人物的“奇想妙想”。这样，通过相关人物的感受，就能够更生动地传达出被写人物的意态风神。即如写黛玉“两弯似蹙非蹙罥烟眉，一双似喜非喜含情目”两句，若非宝玉中眼中所见，恐怕就很难传达出这种美的效果。其次，从相关人物眼中写，实际上也是在写相关人物。这样，通过相关人物“眼中看，心中评”，就能透露出其人之心理与个性。如批语中说：“不写衣裙妆饰，正是宝玉眼中不屑之物，故不曾看见”，就包含着这样的意思。

《聊斋志异》所展示的，是人鬼狐妖的艺术世界，人物肖像自然不同于一般小说人物。冯镇峦指出：“说鬼狐，即以人事之伦次、百物之性情说之”[①]。虽非专就肖像描写而言，但实际上也提出了志怪传奇作品肖像描写的原则与方法，即应把人的特征与百物的特征融为一体，从而使人物形貌的描写既合于人性，同时又不离其物性。这样的描写在《聊斋志异》的许多篇章中都处理极妙。作者蒲松龄常常抓住描写对象所固有的形貌特征，巧妙地赋予这些化身为人的异物以特有的行为、语言、心理以及风姿、

① 《读聊斋杂说》。

性情，成功地把肖像描写与人物塑造完美地结合在一起。如《绿衣女》主角是绿蜂，故其写色写声，写形写神，俱从蜂之特征曲曲绘出："绿衣长裙，婉妙无比"；"罗襦既解，腰细殆不盈掬"；"声细如蝇，裁可辨认，而静听之，宛转滑烈，动耳摇心"……又如《香玉》中的香玉本为白牡丹精，故写她身着"素衣"；花枝摇曳多姿，故状其"盈盈而入"；花易凋零，故写她自言"妾弱质不堪复戕"；花遭风雨吹打，则写她自表"妾忍风雨以待君"。令人读来，甚觉香玉之外表、动作、言谈，皆无一不妙合其白牡丹精的身份。篇中写香玉招（耐冬树精）绛雪的描写亦甚精彩：

> 香玉曰："必欲强之使来，妾能致之。"乃与生挑灯至树下，取草一茎，布掌作度，以度树本，自下而上，至四尺六寸，按其处，使生以两爪齐搔之。俄见绛雪从背后出，笑骂曰："婢子来，助桀为虐耶！"

真可谓亦人亦树，人树难分。故但明伦评曰："写牡丹确是牡丹，移置别花而不得。合《黄英》、《香玉》二篇观之，可知赋物之法。"其所谓"赋物之法"，与冯镇峦所说"以人事之伦次、百物之性情说之"的意思完全一致，也是强调把描写对象的形貌与人物性情合而为一。

第六节　一样人，便还他一样说话
——人物语言

小说是语言的艺术，运用人物语言、对话塑造人物，是小说得天独厚的优势。我国小说家很善于借助人物语言展开人物个性。鲁迅就曾指出："《水浒》和《红楼梦》的有些地方，是能使读者由说话看出人来的"[①]。小说批评家也同样十分重视人物语言对形象塑造的作用。如金圣叹在《读第五才子书法》中，即以《水浒传》为范本，大力倡导"一样人，便还他一样说话"，提出人物语言个性化的要求。

金圣叹对人物语言个性化的认识是多方面的。首先，他认识到通过个性化语言，可以区别出性格相近人物的细微差别来。《水浒传》第六十七回，宋江因让卢俊义坐第一把交椅，与众好汉发生争执，吴用鼓动一伙粗鲁汉子抗颜谏阻。于是，黑旋风李逵大叫道："……你只管让来让去假甚鸟！我便杀将起来，各自散火！"武松也上前叫道："哥哥手下许多军官。都是受过朝廷诰命的，他只是让哥哥，如何肯从别人！"刘唐道："我们起初七个上山，那时便有让哥哥为尊之意，今日却让后来人？"鲁智深则大叫道："若还兄长要这许多礼数，洒家们各自撒开！"金圣叹逐句批点，连连指出："妙妙，天生是李大哥"；"妙妙，天生是武二语"；

① 《花边文学·看书琐记(一)》。

"妙妙，天生是刘唐语"；"妙妙，天生是鲁提辖语"。联系金圣叹在《读第五才子书法》中所说"写人粗鲁处，便有许多写法"的话，这里所谓"天生是"无疑是指人物语言的充分性格化、个性化，是指人物语言与人物个性天衣无缝的绝妙吻合。他认为，这样的语言，能使人一眼就从这伙粗鲁汉子中辨别出李逵的粗直、武松的厚大、刘唐的念旧、智深的急躁来，故而连称"妙妙"。显然，金圣叹所提倡的人物语言描写，乃是通过个性化语言表现"同而不同"的鲜明个性的精彩描写。又比如，第十回写林冲初上梁山，王伦不肯收留，林冲表白心迹说："三位头领容复：小人'千里投名，万里投主'……当以一死向前，并无谄佞……"此后，金圣叹亦批曰："林冲语，须知此四字(并无谄佞)与前'为人最朴忠'句，虽非世间龌龊人语，然定非鲁达、李逵声口，故写林冲，另是一样笔墨"。他所谓的"另是一样笔墨"，就是强调运用个性化语言，区别出林冲之朴忠与鲁达、李逵之朴忠的不同特点来。因为，鲁达、李逵虽然也一样朴忠，绝无谄佞恶习，但他二人胸怀开阔、禀性粗爽，不拘小节，因而是绝不会自我表白的。而林冲就不同了。他做过八百万禁军教头，处事谨慎，性格稳重；出入官场，讲面子讲礼数。故而此时必欲剖明心迹，以求体谅收留。所以，个性不同，人物语言亦自然有所差别。只有写人"另是一样笔墨"，才能通过个性化语言，写出不同人物的个性，区别出性格相近人物的细微差别。

金圣叹还认识到，人物的个性化语言，与其各自的身份地位以及经历教养密切相关。《水浒传》第五十一回写林冲在两军阵前怒骂高廉，接着又痛斥高俅，声言："早晚杀到京师，把你那厮欺君贼臣高俅，碎尸万段，方是愿足！"金圣叹分析指出："自岳楼下忍此一口气，节堂前再忍一口气，草场外再忍一口气，乃至水

泊里再忍一口气，直到此一处，方乃一齐发作"，"此等意思，又确是林武师，宋江不尔，武松不尔，鲁达不尔，李逵不尔，石秀近之矣，而犹不尔"。这就是说，林冲的骂，是从他一忍再忍，忍无可忍的坎坷经历中自然迸发出来的。因此，不同的经历，自然引发出不同的语言，表现出不同的个性。人物性格是一定社会条件的产物，与人的经历、地位、文化教养直接相关。人物语言，只有符合其经历、地位和文化教养，才能令人信服和理解，才能突出人物个性。

此外，金圣叹还多次指出，人物语言应当巧妙地揭示出人物独具的心理活动。如《水浒传》第二回写史进与鲁达初次见面，史进道："小人大胆，敢问官人高姓大名？"鲁达回答"洒家是经略府里提辖，姓鲁，讳个达字"后，立刻又问："敢问阿哥，你姓甚么？"史进答道："小人是华州华阴县人，姓史名进。"说完，立即便问："请问官人，小人有个师父，是东京八十万禁军教头，姓王名进，不知在此经略府中有也无？"此处，金圣叹即批曰："鲁达紧紧只问史进，史进紧紧只问王进，写得一个心头，一个眼里，各自有事，极其精神。"而后，鲁提辖道："阿哥，你莫不是史家村甚么九纹龙史大郎？"不马上回答王进之有之无，却只是问史进。于此，金圣叹又指出："妙绝。甚么妙，写出闻名时不肯便伏心事。"可见，他所击节赞赏的，正是在对话中，通过个性化的语言，袒露了各个人物的内心世界。

值得注意的是，在评点《水浒传》的过程中，金圣叹还对原文进行某些修改而提出所谓"不完句法"来突出人物语言对于内心世界的揭示作用。第五回中，鲁智深与崔道成、丘小乙有一段对话，一般的版本是这样的：

> 智深提着禅杖道："你这两个如何把寺来废了？"那和尚便道："师兄请坐。听小僧说。"那和尚便道："在先敝寺十分好个去处……"

金圣叹则改为：

> 智深提着禅杖道："你这两个如何把寺来废了？"那和尚便道："师兄请坐，听小僧……"智深睁着眼睛道："你说，你说！""说，在先敝寺十分好个去处……"

两段文字互相比较，后者写鲁智深不让对方把话说完，就气忿忿地插话，确实生动地表现了人物急于弄清事实真相的心理、情绪，以及粗鲁急躁的个性。金圣叹对这一改十分得意，多次反复褒扬道："此回突然撰出不完句法，乃从古未有之奇事"、"气忿如见"、"章法奇绝，从古未有"等等。这虽有自鸣得意之嫌，但也确实表明他提倡人物语言个性化描写理论的自觉性。

其实，提倡人物语言个性化描写的批评家，也并非只有金圣叹一人而已，张竹坡、脂砚斋和《儒林外史》卧闲草堂本的评点者，也都从不同角度多次论及这个问题，并各有建树。如《儒林外史》卧评本第四回："及观何美之浑家口中数语，只不过气不分范太太，何其用笔之雅。直将功名富贵四字，写入愚妇人胸中。""张静斋劝堆牛肉一段……席间宾主三人侃侃而谈，毫无愧怍，阅者不问而知此三人为极不通之品。"第七回"三相既考四等之后，口若悬河，刮刮而谈，仍是老友口声气息，恬不为耻"；"第二段写山人便活画出山人的口声气息。"又第四十五回："观余敷余殷两兄弟之口谈，知其为一字不通之文，堪舆之学不必言矣。其妙处在

于活色生香，呼之欲出，呆形呆气，如在目前也。”这些批语所注重的，也是通过个性化语言描写而揭示人物的身份、经历、心理以及鲜明的形象与独特的个性。

脂砚斋关于语言个性化的见解，也十分丰富。以《红楼梦》第三十八回批语为例，此回己卯回前批语指出：“题曰‘菊花诗’‘螃蟹咏’，偏自太君前，阿凤若许诙谐中不失体，鸳鸯、平儿宠婢中多少放肆之迎合取乐写来。”实际上即已指出众人七嘴八舌，谈笑风生，或三言两语，或长篇大论，均无不切合各人的身份，毕肖各人的口吻。文中夹批，亦反复重申此一观点。如“次日湘云便请贾母等赏桂花。贾母等都说道：‘倒是他有兴头，须要扰他这雅兴。’”此后，己卯夹批云：“若在世俗小家，则云你是客，在我们舍下，怎么反扰你的呢？一何可笑！”即着眼于人物语言与社会地位、生活经历、胸襟气派的关系。又贾母带了王夫人、凤姐，兼请薛姨妈等进园来。贾母因问：“那一处好？”王夫人道：“凭老太太爱在那一处，就在那一处。”此处，己卯夹批亦连连批云：“必如此问方好。”“必是王夫人如此答方妙”。其意亦在强调通过个性化语言，表现人物不同身份及其特定心态。

不过，脂砚斋关于语言个性化的最精辟的见解，恐怕当数所谓“囫囵语”的论述。己卯本第十九回夹批指出：

> 写宝玉之发言，每每令人不解；宝玉之生性，件件令人可笑……合目思之，却如真见一宝玉，真闻此言者，移之第二人万不可，亦不成文字矣。余阅《石头记》中至奇至妙之文，全在宝玉、颦儿至痴至呆囫囵不解之语中。
>
> 听其囫囵不解之言，察其幽微感触之心，审其痴妄委婉之意，皆今古未见之人。

这里，脂砚斋明确指出贾宝玉、林黛玉的语言的个性化，即在其“至痴至呆囫囵不解”的语言方式。这是十分深刻的见解。贾宝玉和林黛玉，是封建末世的先觉者和叛逆者，其思想性格、言谈举止，势必处处表现出与传统的旧观念、旧思想、旧道德的尖锐矛盾和冲突，故而先觉者与世人在心理上、思想上的隔膜，便会表现为言语上的隔膜而不被人理解。同时，他们虽在一定程度上突破了传统的牢笼，但其所处时代毕竟还未能进步到根本否定封建思想体系而产生新的思想体系，因而他们的与众不同的许多感受，也便形不成明晰的思想，找不到明晰的表达方式，从而诸诉语言，也便自然呈现为囫囵不解的状态。所以，作为典型环境中的典型人物，宝、黛“至痴至呆囫囵不解”的语言方式，也无疑成为其语言个性化无可改易的独特方式。脂砚斋云：“移之第二人万不可，亦不成文字矣”，实为不刊之论。不言而喻，唯有通过这种独一无二的个性化语言，才能透视出人物丰富的内心世界和复杂独特的个性，塑造出“今古未见之人”的鲜活形象。

表现人物个性，固然必须展示其独特的个性化语言，已有如上述，但独特的个性化语言，却不是由作家任意安排的，而是由性格逻辑和生活逻辑所决定的。张竹坡在《第一奇书金瓶梅读法》中指出：

> 于一个人心中讨出一个人的情理，则一个人的传得矣。虽前后夹杂众人的话，而此一人开口，是此一人的情理。非其开口便得情理，由于讨出这一人的情理，方开口耳。

所谓“情理”，主要是指人物的性格逻辑。他认为，人物语言体现

性格逻辑，表现人物个性，因此即使夹杂众人的话，亦可与之相区别。但从二者关系看，却并非是由语言决定性格逻辑，而是恰恰相反，完全是由性格逻辑决定个性化的语言描写。只有“讨出这一人的情理”，准确把握人物性格的逻辑，才能作到言如其人，毕肖其人。显然，个性化的语言描写只是表现方法和手段，从典型环境以及人与人的社会关系出发而把握人物性格及其逻辑，才是问题的根本。舍本而逐末，势必南辕而北辙。张竹坡的这段论述，确实揭示了人物语言描写的一条重要的美学原则。

第七节　善写妙人者不于有处写
——以虚衬实

“善写妙人者不于有处写”，是毛宗岗总结的塑造人物的一种重要方法。《三国演义》第三十七回回首总评指出：

> 此卷极写孔明，而篇中却无孔明。盖善写妙人者，不于有处写，正于无处写。写其人如闲云野鹤之不可定，而其人始远；写其人如威凤祥麟之不易睹，而其人始尊。且孔明虽未得一遇，而见孔明之居，则极其幽秀；见孔明之童，则极其古淡；见孔明之友，则极其高超；见孔明之弟，则极其旷逸，见孔明之丈人，则极其清韵；见孔明之题咏，则极其俊妙。不待接席言欢，而孔明之为孔明，于此领略过半矣！

从批语的具体分析看，小说欲写孔明却偏偏避开孔明，而通过写孔明之居、孔明之童、孔明之友、孔明之弟，以及孔明之丈人、题咏，来达到表现他的幽秀、古淡、高超、旷逸、清韵、俊妙等性格风采的目的，可见作为一种人物描写方法，毛宗岗所谓"善写妙人者不于有处写"，其实是一种避实就虚、以虚衬实的写法，即不直接实写某个人物，而借助其周围的环境、人物，或其对周围环境、人物的影响来写这个人物的一种描写方法。

避实就虚、以虚衬实，虽不正面实写其人，但审美效果，却较正面实写更鲜明、更生动。如《三国演义》第六十回写孔明之奇谋，就是如此。益州牧刘璋手下的别驾张松跑到许都去见曹操，本来是想把他画的西川地图献给曹操的，不料受到曹操极度轻慢，于是张松改变主意，离开许都去荆州找刘备。前至郢州界口，赵云便奉酒食远接；来到荆州界首，又有关羽率百余人侍立驿门外击鼓相接，云长、赵云二人殷勤相陪，饮至更阑，方始罢席；次日，玄德又亲自到城外相接，并一连留张松饮宴三日，态度诚恳极为热情。这一切，使张松倍受感动，遂将西川地理图献给了刘备，并劝刘备去取西川。所有这些活动，孔明均未出场，但巧妙得体的安排和显著的成效却使人不得不联想到孔明的精心谋划而为人物蒙上料事如神的传奇色彩。虽未正面实写其人，却比正面实写更耐人寻味，更耐人想象，也更具艺术魅力。故毛宗岗极力赞美道：

> 文有"隐而愈现"者。张松之至荆州，凡子龙、云长接待之礼与玄德对答之言，明系孔明所教，篇中只写子龙，只写云长，只写玄德，更不叙孔明如何打点，如何指教，而令读者心头眼底处处有一孔明在焉，真神妙之笔。

所谓“隐而愈现”，所谓“神妙之笔”，就是对避实就虚、以虚衬实这一写法的审美效果的精辟说明和赞美。

哈斯宝把“不于有处写”的这种以虚衬实的审美效果称之为“烘云托月”，并对其辩证关系作了进一步的深刻阐明。在《新译红楼梦》第二十回的批语中，他指出：

> 此处又见烘云托月之法。画月的，不可平直去画月亮，而要先画云彩，画云并非本意，意不在云而在月。然而，仔细想来，意又在云。画云一不适度，过浓过淡，云便有了笔病，而云之病即月之病。云彩画得薄厚恰到好处，但不慎失笔，有纹丝污玷，则云又有了笔病，云之病又成了月之病。云画得薄厚恰到好处，无点滴渍痕，则望之若在，视之若真，吸之若来，吹之若去，这云便画得工巧了。赏画的人，见画云工巧，总要说月儿画得美，没有一个人赞赏云儿画得好。这虽辜负作画人画云的匠心，但也着实切中作画人的原意。不能只评月不评云，云月之间有妙通之理，欲合之而又不可合，欲分之而更不可分。

这话简直太精彩了。不难看出，避实就虚、以虚衬实，犹如云之于月，要把着眼点放在“有处”，而把描写的重点放在“无处”，借无显有，才能达到“隐而愈现”的神妙效果。

“不于有处写”不是为了故弄玄虚，而是为了追求某种难以实写传达的特殊的审美效果。如人物的风神、韵味、传奇色彩等，不仅不适于正面实写，而且还会因正面实写而弄巧成拙，这时便需采用以虚衬实的方法。如《三国演义》关公温酒斩华雄、诸葛亮

安居平五路等情节，如果正面实写，一定十分呆板，很难想象能把人物超群绝伦的神威与智慧生动地表现出来。但小说避开实写，全用虚笔，先渲染华雄无敌，然后写关羽在“其酒尚温”的瞬间和“鼓声大振”的气氛中将华雄斩首，则其审美效果就大不一样了。不仅关羽的勇猛不言而喻，而且那种难以用笔墨实写的风神韵味，也可借助读者自己的体味想象，而使之更具迷人的色彩。诸葛亮安居平五路，也是如此。小说以运筹于帷幄之中，决策于千里之外的虚写，避开繁冗沉重的实战描写，虽然看不到兵戈相交的厮杀场面，但人物的足智多谋以及一人能胜百万兵的传奇色彩，却于读者的想象空间中得到充分的展现。而这些特殊效果，则恰恰是正面实写所难以获得的。所以哈斯宝在谈“烘云托月法”的特殊功能时亦指出：“作画之人虽然绘花，却画不出花香，故在花旁画蝴蝶飞舞，以示花香。这不是画蝴蝶，仍是画花。虽能画雪，但画不出雪寒，所以要画个雪中烤火的人，以示其寒。这不是画火，仍是画寒。本书多用此法暗中烘托故事，读者应细想。”①说的虽是《红楼梦》，但揭示的道理却具普遍意义。其所谓“以示花香”、“以示其寒”，即是对以虚衬实之写法所追求的特殊审美效果的生动概括。

金圣叹在评点《水浒传》第十二回中索超、杨志比武争功时，亦涉及到以虚衬实的特殊效果。他指出：“古语有之：画咸阳宫殿易，画楚人一炬难；画舳舻千里易，画八月潮势难。今读《水浒》至东郭争功，其安得不谓之画火画潮第一绝笔也。”这就是说，咸阳宫殿与舳舻千里之“形”易写，而楚人一炬与八月潮势之“神”却难传，故欲传其神，只能以虚笔衬托。东郭争功，其妙亦在于此，

① 《新译红楼梦》第三十七回批语。

为传达争功之气势神韵，亦避开索、杨，而着重铺写梁中书及满教场人，来获得写索、杨之气势神韵的目的："不写索、杨，而写梁中书，正深于写索超、杨志"；"一段写满教场眼睛都在两人身上，却不知作者眼睛乃在满教场人身上也；作者眼睛在满教场人身上，遂使读者眼睛不觉在两人身上"①。金圣叹评此段描写为"画火画潮，第一绝笔"，就是对小说运用以虚衬实手法而追求略貌取神特殊效果的肯定与赞扬。

"不于有处写"的避实就虚、以虚衬实的人物描写方法，在古今中外的文学作品中有着广泛运用。著名乐府诗《陌上桑》写罗敷美丽，不实写其容貌而一味在行者、少年、耕者和锄者贪看罗敷上着墨，就是相当典型的例子。从那些俏皮的夸张渲染中，欣赏者不难想象到女主人公不同凡俗的姿容。唐传奇中的《任氏传》也是这方面的代表作品。作者写任氏之美，全篇无一处正面描写，全是从其它人物的眼中、口中和心中表现烘托的。虽无一笔实写，却把任氏之美写到了极点，给读者留下深刻印象。《老残游记》描写艺人白妞超人的演唱绝技，亦有异曲同工之妙。作者迟迟不作正面描写，而是泼墨于一路见闻，着意渲染白妞演唱所造成的广泛而强烈的影响，园子里观众对白妞的狂热崇拜以及白妞之徒黑妞无与伦比的演唱。这样，经过层层烘托，白妞虽未出场，但其绝妙的演技和非凡的风采却早已神奇般地凸现出来。外国小说中，也有相似的例子。如屠格涅夫的小说《罗亭》写罗亭的辩才，也没有正面实写罗亭如何雄辩，而是多方面地描写罗亭的雄辩对娜达丽亚、巴西斯托夫以及其他人所造成的印象来显示其惊人的才华。此外，现代作品中，茅盾先生的《子夜》写吴荪

---

① 金圣叹批《第五才子书施耐庵水浒传》第十二回批语。

甫显赫的声势和威严的气派，也是采用避实就虚、以虚衬实手法来获得强烈艺术效果的。

凡此种种，都不难说明，"善写妙人者，不于有处写"的人物描写方法，在人物塑造中，确实具有正面实写难以取代的重要审美价值。

第八节　背面铺粉

——对比、映衬

有比较才能有鉴别。在生活中，真善美与假丑恶是比较出来的。这个比较，也就是对比。在艺术中，则需要经过加工，把这种对比搞得更鲜明、更强烈，从而使真者更真，善者更善，美者更美；假者更假，恶者更恶，丑者更丑。恩格斯在给拉萨尔的信中提出，要"把各个人物用更加对立的方式彼此区别得更加鲜明些"①，这里讲的"更加对立"、"更加鲜明"就含有艺术加工的意思。这就需要有一定的方法。金圣叹概括的"背面铺粉法"，就是这样的方法。其《读第五才子书法》指出：

> 有背面铺粉法。如要衬宋江奸诈，不觉写作李逵真率；要衬石秀尖利，不觉写作杨雄糊涂是也。
>
> 只如写李逵，岂不段段都是妙绝文字，却不知正为段段都在宋江事后，故便妙不可言。盖作者只是痛恨宋江奸诈，

---

① 恩格斯《致斐·拉萨尔》，《马克思恩格斯选集》第4卷。

故处处紧接出一段李逵朴诚来，做个形击。其意思自在显宋江之恶，却不料反成李逵之妙也。此譬如刺枪，本要杀人，反使出一身家数。

"背面铺粉"，本是中国画的一种技法，就是在画幅的背面敷上一层铅粉，来衬托正面的墨迹，有时也用石青来衬画面的绿色。金圣叹借用这一绘画术语，主要是取其衬托之意。结合批文内容看，所谓背面铺粉法，其实就是把性格相反或尖锐对立的人物有意识地加以对比，从而形成一种相互映衬的关系来突出人物性格的描写方法。

金圣叹评点的《第五才子书施耐庵水浒传》，是经过金圣叹加工的，特别是其中关于宋江的描写，更有许多是经过他修改的。因此，他对宋江性格的概括不一定准确，也不符合作者原意。不过，他提出运用对比的方法来使人物性格映衬得更鲜明更突出，这一见解却是可取的。即如李逵与宋江，他们的性格中确实有很多相反的因素，把二人放在一起描写，形成自然的对比，彼此的性格就会在相互映衬的关系中，区别得更加鲜明，从而使李逵愈显粗鲁莽撞、天真无邪，也使宋江愈显深沉稳重、胸有城府。第三十七回，李逵与宋江在浔阳江边酒楼初次相会，短短一回书把两个人物写得活灵活现，就是得力于这种对比映衬的手法。故金圣叹在该回总评中称赞说："通篇写李逵浩浩落落处，全是激射宋江，绝世妙笔。"

《水浒传》中运用"背面铺粉法"的地方很多，效果也很强烈。如杨雄与石秀在对待潘巧云与和尚的奸情一事上，表现出很不相同的性格特征——一个粗率，一个精细。由于是对同一事件中的不同行为方式的对比，所以彼此的性格特征映衬得格外分明。

这便是金圣叹所谓"要衬石秀尖利，不觉写作杨雄糊涂是也"所带来的艺术效果。他如写雷横与朱仝、李忠与鲁智深、柴进与李逵等等，由于采用背面铺粉的对比方法，彼此的性格也都获得了相映成趣的强烈效果。第五十二回"李逵打死殷天锡"表现柴进与李逵就是这样的：

> 柴进道："直阁休恁相欺！我家也是龙子龙孙，放着先朝丹书铁券，谁敢不敬？"殷天锡喝道："你将出来我看！"柴进道："现在沧州家里，已使人去取来。"殷天锡大怒道："这厮正是胡说！便有誓书铁券，我也不怕，左右与我打这厮！"
>
> 众人却待动手，原来黑旋风李逵在门缝里都看见，听得喝打柴进，便拽开房门，大吼一声，直抢到马边，早把殷天锡揪下马来，一拳打翻。那二三十人却待抢他，被李逵手起，早打倒五六个，一哄都走了。李逵拿殷天锡提起来，拳头脚尖一发上，柴进那里劝得住。看那殷天锡时，呜呼哀哉，伏惟尚飨。

你看，一个自命"龙子龙孙"，对朝廷法度充满迷信和幻想，故而温文尔雅，一心指望同恶人分辩说理；一个却出身社会底层，天生一种造反精神，根本不把朝廷法度放在眼里，故而一顿拳打脚踢，只求见义勇为，抱打不平。简练的笔法、鲜明的对比，便将不同人物的不同身份、不同个性、不同神韵，映衬得多么形象、多么生动！

不过，对比映衬的描写方法，除了可以用于性格相反或尖锐对立的人物之间对比外，其实还可用在性格相似或相类的人物之间。金圣叹在《水浒传》第二回评语中就说："此回写史进英雄，

接手便写鲁达英雄；方写过史进粗糙，接手便写鲁达粗糙；方写过史进爽利，接手便写鲁达爽利；方写过史进剀直，接手使写鲁达剀直。作者盖特地走此险路，以显自家笔力。读者亦当处处看他所以定是两个人，不是一个人处，毋负良史苦心也。”这里所说的“险路”，实际就是强调运用对比映衬，显示人物相似性格的细微差别而表现富于个性特征的形象。由于这种比较很难写好，所以称之为“险路”。

法国作家雨果有一种见解，认为滑稽丑怪与崇高优美很自然地能形成“对照”，但是“崇高与崇高很难产生对照”①。这里包含着性格相似的正面人物很难对比的意思。金圣叹所谓“险路”，或许也出于同样考虑吧。不过，在金圣叹看来，这种险路虽有难度，但却并非不可走通，而且一旦走通，还可令人耳目一新，以显自家笔力，收到极好的艺术效果。这一见解，实为至论。上述史进与鲁达的对比，就是显著的例子。此外，《三国演义》中诸葛亮与周瑜的比较，也极有说服力。在赤壁之战联合破曹的过程中，作者对周瑜的“智慧”表现颇为出色，如主张用火攻、使反间计、苦肉计等。但周瑜的任何计谋都瞒不过诸葛亮。即使在有些事情上两人“英雄所见略同”，作者也有意地显示出诸葛亮比周瑜略胜一筹。至于在表现周瑜设计谋害诸葛亮和刘备的一系列事件上，诸葛亮巧妙地化险为夷，并且使东吴“赔了夫人又折兵”，以至“三气周瑜”，把周瑜气死，那就更突出地显示出诸葛亮神鬼莫测的非凡智慧。《三国演义》第五十六回“孔明三气周公瑾”的结尾有两句赞语：“正是：一着棋高难对敌，几番算定总成空。”第五十七回写周瑜仰天长叹：“既生瑜，何生亮！”这些都更明显地

① 雨果《克伦威尔·序言》，见伍蠡甫、胡经之主编《西方文艺艺理论名著选编》中卷。

把二人加以对比。可见，作者正是运用了相类性格的对比手法，以“强中更有强中手”的逻辑，极其出色地展现了诸葛亮比周瑜“棋高一着”，从而使得诸葛亮的聪明智慧显得更加光彩夺目。

不难看出，以对比映衬方法塑造人物，实际上可以分为两种类型，即一类为性格相反或尖锐对立的人物相对比相映衬；一类为性格相似或性格相类的人物相对比相映衬。金圣叹对此均有论及，只是前者论述详明，而后者较为含混。但是到了清代，毛宗岗则在此基础之上，对这两种类型的对比，作了进一步的概括和区别。《三国演义》第四十五回回首总评指出：

> 文有正衬，有反衬。写鲁肃老实以衬孔明之乖巧，是反衬也；写周瑜乖巧以衬孔明之加倍乖巧，是正衬也。

毛宗岗的这一见解是精辟的，是对金圣叹理论的发展。不过，毛宗岗认为，二者相比较，正衬比反衬更为有力。他说：“譬如写国色也，以丑女形之而美，不若以美女形之而觉其更美；写虎将者，以懦夫形之而勇，不若以勇夫形之而觉其更勇。”如其所言，这就难免失之偏颇了。正衬与反衬，曲虽异而同工，不可一概而论，强分轩轾。在有些情况下，如“写鲁肃老实以衬孔明乖巧”。确实不如以“周瑜乖巧”更能衬出“孔明之加倍乖巧”。但是也要看到，为求人物性格的丰满，以鲁肃衬孔明，亦是不可或缺的一笔。而且，在有些情况下，反衬的作用也并不亚于正衬。例如，曹操的奸诈残暴，对于刘备的仁慈宽厚的衬托作用，就十分突出。又如宝钗衬黛玉和晴雯衬黛玉，二者在效果上也难分高低。

总之，正衬也好，反衬也好，对于突出人物鲜明的个性，都能起到良好的作用，关键只是在于运用是否适当。只要对比得鲜明

突出、映衬得真实自然，并且使人物性格更丰满更生动，那么，不论正衬、反衬，或正衬反衬交互使用，对典型人物的塑造，其实都是大有裨益的。

第九节 倒写其奸猾

——从反面入手

成功的艺术形象都应具有自己的个性，但个性并非意味着个别单一，而应是某种丰富而独特的性格个体。这就需要在突出人物性格主导方面的同时，充分注意性格的其它侧面、色素及其与主导方面的联系。如此把握住人物性格的丰富性与完整性，也就自然表现出人物鲜明而独特的个性。金圣叹根据《水浒传》创作经验所总结的从反面入手来表现人物个性的方法，就是实现这一目的的一种途径。他说：

> 李逵朴至人，虽极力写之，亦须写不出，乃此书但要写李逵朴至，便倒写其奸猾，写得李逵愈奸猾，便愈朴至，真奇事也。

所谓“倒写”，即以其“奸猾”而表现其“朴至”，也就是我们所说从反面入手表现人物性格的意思。

这段批语，是第五十三回回首总评中的一段。此回写“黑旋风下井救柴进”。宋江攻下高唐州，探知柴进被引至后牢枯井中

躲避，于是带人来寻。枯井黑洞洞的，不知多少深浅，上面叫时，也无人答应。柴进生死不明，众人十分焦急。此时，黑旋风李逵自告奋勇下去探看，宋江当即答应，不料李逵笑道："我下去不怕，你们莫要割了绳索。"吴学究听了便讥笑道："你却也忒奸猾。"这段描写，粗看起来是写李逵奸猾，与人斗心眼，和他一向朴至真率的性格特征是矛盾的。正因为如此，所以容与堂刊本第五十四回眉批曰："此处把李大哥说坏了。李大哥是个忠义汉子，况柴进事体又是他惹出来的，此时一心要救柴大官人，自然死亦不顾，那得工夫说闲话？不像！不像！"但稍加思索，便会觉得容本的批评，只是一种误解。其实，此时李逵的心理，并非担心个人安危而不肯一心救人，否则他就不会自告奋勇下井。他所以担心被人割断绳索，是因为去蓟州请公孙胜时，因背地偷着吃肉饮酒，路上曾被戴宗使神行法捉弄，又饥又渴，不能住脚，吃了大亏。所以，有了上一次的吃亏教训，此时才小心叮嘱。不过，事实上，李逵的这种担心，却是只知其一不知其二。因为，戴宗捉弄他，是为了怕他误事而束缚他，而不是有意拿他开心。何况此时此刻众人一心要救柴进，环境、场合、气氛都与上次不同，因而又怎么会有人捉弄他拿他逗趣呢？可见，李逵此刻的"奸猾"，实际上只是粗鲁人的一种浅薄的推测，在他看来，确乎是一种"聪明"，而在明眼人看来，这种所谓"聪明"却恰恰是一种愚拙朴至的自然流露。不难看出，李逵的"奸猾"只是现象，实质上却是其朴至的特殊表现。而且，这种欲奸猾而又不会耍猾的举止，只会让人觉得他滑稽、老实之至。因此，从艺术效果上看，从反面入手，以其"奸猾"而显其朴至的描写，不仅使其性格的色调更为丰富，而且反比正面写其朴至更幽默更生动，也更能显示其朴至笨拙的本质。或许，这也就是人们常说的相反相成的道理吧。

五十三回的这段描写，并非从反面入手表现人物性格的特例。即以李逵而言，恰如金圣叹所说“但要写李逵朴至，便倒写其奸猾”，许多地方都同样采用了这一方法。如第三十七回李逵斗张顺，被张顺赚到江心灌水，“在江里头探头探脑，假挣扎赴水”。金圣叹就批曰：“偏写他假处，偏是天真烂熳，令人绝倒。”同回写李逵怕戴宗赚他，故介绍宋江时，不肯立刻下跪；又借银时，明明是没有银子，却煞有介事地说他有一锭大银；到赌房输了，去掳别人银子，被宋江发现后，却说：“铁牛闲常只是赌直，今日不想输了哥哥的银子，又没得些钱来相请哥哥，猴急了，时下做出这些不直了。”这些小孩子式的游戏捉襟见肘，其实是自作聪明，笨拙天真之极。故金圣叹批曰：“写他自辨处，恰与上文借银取赎语相违，得却一边，失却一边，天真烂熳，妙不可说。”第四十二回，也是如此。李逵杀死四虎，葬过母亲走下岭来，众猎户问他如何敢独自下岭，他寻思“如今沂水县出榜，赏三千贯钱捉我，我如何敢说实话，只谎说罢。”尽管编了一大堆瞎话，结果还是被人捉获。若非朱贵及时搭救，则不堪言矣。所以金圣叹指出：“偏写李逵谎说，偏愈见其真诚。”

相似的描写，在《三国演义》中亦有所表现。毛宗岗在第五十一回回首总评中就谈到：“荆州之地，孔明让吴先攻，而玄德患之；周瑜许刘后取，而鲁肃又患之。盖玄德之不欲夺刘表，不欲夺刘琮，与鲁肃之不欲杀玄德，不欲杀孔明，同一仁人之心，而其不欲以荆州让人，则皆仁人之智耳。然玄德不知孔明之已有定算，鲁肃不知周瑜之假做人情，则智尚有所未及也。可见忠厚人乖觉，极乖觉处正是极忠厚处；老实人使心，极使心处正是极老实处。”这里所说的用“乖觉”来表现“忠厚”，用“使心”来表现“老实”，用的也就是从反面入手来表现人物性格的方法。

不过，细致分析起来，从反面入手表现人物性格的方法，又可大致分为两种情况。一种即如上述所举的例子，主要是抓住现象与本质的矛盾，从反面入手，从而更生动地突出其本质；另一种情况则是利用性格的复杂方面，即与主要特征相矛盾的次要特征，来反衬和突出其主导方面。例如鲁达在《水浒传》中是“上上人物，写得心地厚实”[1]。他同情弱者，见义勇为，专打倚强凌弱的恶人。第二回“鲁提辖拳打镇关西”，就是突出的例子。这是他性格的主导方面。但鲁达由于天性急躁，有时因为不明缘由，也会做出一些欺凌弱小的事情来。如第五回“鲁智深火烧瓦官寺”抢老僧粥吃即是：

> ……智深骂道：“你这几个老和尚没道理！只说三日没饭吃，如今见煮一锅粥，出家人何故说谎？”……智深肚饥，没奈何；见了粥，要吃，没做道理处；只见灶边破漆春台只有些灰尘在上面。智深见了，“人急智生”，便把禅杖倚了，就灶边拾把草，把春台揩抹了灰尘，双手把锅掇起来，把粥望春台只一倾。那几个老和尚都来抢粥吃，被智深一推一交，倒的倒了，走的走了。智深却把来捧那粥吃。

不过，作为次要特征，此举虽有些无赖，却完全是因为不明缘由误解老僧所致。及至见到老僧与他没命般地抢粥，且又解释道：“我等端的三日没饭吃！却才去那里抄化得这些粟米，胡乱熬些粥吃，你又吃我们的！”这时，鲁智深才自知冤枉了老和尚，所以马上“便撇了不吃”。不难看出，误解时，抢了便吃，次要特征据性

① 金圣叹《读第五才子书法》。

格的主导方面；明白时，“便撇了不吃”，次要特征让位于主要特征，这正是爽直人的心地厚实之处。显然，此处铺写鲁达无赖，正是从反面入手，借次要特征以反衬其心地厚实的主导方面。同时，此举与拳打镇关西相对比，也自然构成鲁达性格的复杂侧面，不仅不损害其英雄形象，而且对突出其英雄本色亦起到强烈的反衬作用，从而使个性更鲜明也更独特。

在《水浒传》中，类似手法的运用，还有武松在孔家庄杀狗醉卧溪中的描写。故晚清小说批评家黄摩西指出：“《水浒》鲁智深传中，状元桥买肉妙矣，尚不如瓦官寺抢粥之妙也。武松传中，景阳冈打虎奇矣，而尚不如孔家庄杀狗之奇也。何则？抑豪强，伏鸷猛，自是英雄本色，能文者尚可勉力为之；若抢粥杀狗，真无赖之尤矣。然愈无赖愈见其英雄，真匪夷所思矣，而又确为情理所有矣，此所以为奇妙也。”① 这里，黄摩西称赞其“愈无赖愈见其英雄”，指的就是从反面入手，利用性格的次要特征反衬性格主导方面（即英雄本色）的审美作用。值得注意的是，黄摩西还提出了反衬的情理问题，认为只有“确为情理所有”，从反面入手表现人物性格的描写方法，才会令人可信。这也是十分中肯的。

与金圣叹提出的从反面入手表现人物性格的描写方法相似的，还有脂砚斋提出的“极矛盾却极入情”的写法。《石头记》第七回中尤氏说秦钟“比不得咱们家的孩子们，胡打海摔的惯了。”甲戌夹批即评道：

> 卿家“胡打海摔”，不知谁家方珍怜珠惜？此极矛盾却极入情，盖大家妇人口吻如此。

① 《小说小话》，见阿英编《晚清文学丛钞》小说戏曲研究卷。

贾府子侄娇惯无比，却偏自称“胡打海摔”，当然不合情理。然而，正是这与通常情理极相矛盾的反话，才显示出大家妇人的身份与口吻。这种反语的运用，也可以说是从反面入手来表现人物的性格。不过，与金圣叹所谓“倒写”式不同的是，这里的“反面”不是人物自身主导性格的反面，而是常理常情的反面罢了。

第三章

情 节 技 法 论

第一节　文生情，情生文
——人物与情节

高尔基曾把语言、主题、情节称之为文学的三个要素。何谓情节？他说："文学的第三个要素是情节，即人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系——某种性格、典型的成长和构成的历史。"① 这个概括，已为大家所认同。据此，人们常说的情节，也就可理解为从人物与环境、人物与人物的错综复杂的关系中产生并反转来展示人物性格的具体事件。这就表明，情节与人物有着极为密切的关系，只有准确地把握二者之间的辩证关系，才能写出好的情节来。

在我国古代小说理论发展的历史上，第一个把人物与情节联系在一起，并研究它们之间的辩证关系以及如何处理这一关系的技法的，是金圣叹。

情节就是人物性格的历史。情节与人物，应以人物性格为中心。对此，金圣叹早有认识。他指出：

① 《论文学·和青年作家谈话》。

或问施耐庵寻题目，写出自家锦心绣口，题目尽有，何苦定要写此一事？答曰：只是贪他三十六人，便有三十六样出身，三十六样性格，中间便结撰得来。①

这里所说的"题目"和"事"，接近今所谓题材与情节之意。这段论述，虽然是从题材选择角度来谈的，但也包含着性格决定情节，以及构思情节应以人物性格为中心的深层含义。在《水浒传》第三十三回回首总评中，他还指出："稗官固效古史氏法也，虽一部前后，必有数篇，一篇之中，凡有数事。然但有一人，必为一人立传，若有十人，必为十人立传。"这也就是说，一部小说，无论篇目、事件如何复杂、如何错综，但依人立传，则是构思情节的根本原则。"有一人，必为一人立传"，"有十人，必为十人立传"，也就是以人物为中心的意思。

以人物为中心，意味着以性格为导向，即是依据人物性格，决定人物与人物、人物与环境的相互关系，以及这些关系合乎逻辑的变化发展。作品中的人物，有他自己的意志。作者没有权力预先编好故事，叫人物出来扮演，而是应当以人物的意志为转移，或这样或那样地写出他要做的事情。法捷耶夫创作《毁灭》时，从人物性格逻辑出发，改变原拟让美谛克自杀的初衷就是著例。金圣叹在《水浒传》评点中，也触及到这一问题。第十五回回首总评指出：梁中书既派杨志押送十万生辰纲，却又副之以一都管与两虞侯，表面上看，是因为"另有夫人礼物，送与府中宝眷，亦要杨志认领，多恐其不知头路"，其实根本原因是因为："中书视十万过重，视杨志过轻"。"视杨志过轻，则意或杨志也者，本单

① 金圣叹《读第五才子书法》。

寒之士，今见此十万，必吓然心动。杨志吓然心动，而生辰十担，险于蕉鹿，夫是故以一都管两虞侯为监，凡以防其心之忽一动也。然其胸中，则又熟有'疑人勿用，用人勿疑'之成训者，于是即又伪装夫人一担，以自盖其相疑之迹。"这就表明，作者所以没有按照常人所谓"一夫专制，可以将千军；两人牵羊，未有不僵于路"的思路编织独任杨志的情节，完全是从梁中书多疑的性格来考虑的。梁中书重物轻人，对杨志疑虑重重，势必派老都管为监。因而，派老都管为监的情节，完全是梁中书性格的衍生物，是人物性格所决定的，而绝非作者硬编的结果。

但是，性格决定情节，以人物为中心，以性格为导向，还只是问题的一个方面。从性格出发，决定人物要做的事情，以推进情节的发展固然重要，而恰当地安排人物与环境、人物与人物之间的关系，以情节触发人物的动机与行为，从而准确地表现人物性格，也是不可忽视的另一重要方面。因为，小说中的典型环境，毕竟是由作者所设定的，而不是像生活中的环境和关系那样预先就客观存在着的。在设定典型环境的过程中，人物与人物、人物与环境的关系是不是恰当，是不是有助于人物性格固有逻辑的发展，直接关系到人物性格的表现。因此，从这个意义上说，情节也产生性格。在《水浒传》第十五回中，金圣叹针对添设夫人一担礼物和添派老都管为监所写夹批，即明确表明了这一观点。他说："非真有夫人一担礼物，定少不得也。只为冈上失事，定少不得老都管，则不得已倒装出一担梯己礼物来，此皆作者苦心也。"这就指出，这段情节，其实"只为冈上失事"而设，完全是为了表现杨志的性格，乃是"定少不得也"的设计。少了它，就无法展开杨志与老都管的矛盾关系，就无法通过冈上失事表现杨志的性格和命运。所以才说："此皆作者苦心也。"其所谓"苦心"，指的就

是作者在构思中借助情节逼出人物性格的那种主观能动性。

我们不妨把这段夹批与上引回首总评结合起来思考，这样便不难发现，金圣叹所论添设梯己与添派都管这一情节的设定，其实是出于两个方面的考虑：就梁中书而言，乃是考虑性格决定情节；而就杨志而言，则又是考虑情节产生性格。这正是一个问题的两个方面，是情节与人物辩证关系完整而深刻的体现。

金圣叹确实不愧为伟大的小说理论家。在《水浒传》第十三回中，他又以极其精辟的论述，对这一辩证关系，进一步作了深刻的阐明。此回写刘唐去寻晁盖，夜宿灵官庙，被巡夜都头雷横拿住，吊了一夜。后幸亏晁盖冒认他做外甥，并送给雷横银子，才免去一场灾祸。雷横去后，刘唐在房里自寻思道："我着甚来由，苦恼这遭！多亏晁盖完成，解脱了这件事，只叵耐雷横那厮平白地要陷我做贼，把我吊这一夜。想那厮去未远，我不如拿了这条棒赶上去，齐打翻了那厮们，却夺回那银子送还晁盖，也出一口恶气。此计大妙！"于此，金圣叹批道：

> 此非刘唐小忿，盖曲曲转出吴学究来，所谓文生情，情生文，皆极不易之事也。

此批虽短，但"文生情，情生文"六字，却高度概括了情节与人物的辩证关系。结合情节内容看，金圣叹所谓"文"，即指小说的情节，而所谓"情"，乃指作品中的人物性格、思想、感情、欲念等。刘唐夜宿灵官庙，被雷横拿获，捆吊一夜，后又收晁盖银两，这些情节，逼出了刘唐之气忿以及泄忿、夺银的要求，这便是所谓"文生情"；此后，刘唐因气忿不已，势必追打雷横以夺银泄忿，从而为吴用出场作了铺垫。吴用出场本与刘唐无关，但因其追打雷横，

双方酣斗相持不下，却引出了吴用相劝及其与闻讯而来的晁盖相见的情节，这便是所谓"情生文"了。可见，"文生情，情生文"，说的就是情节产生性格、性格决定情节的辩证关系。它表明，作者构思的既定情节，其中包括生活场景、环境氛围、人物与人物关系等，应当逼出人物性格，即推动人物产生某种具体的思想、欲念、情感，从而表现其独特的个性；同时，人物的思想、欲念、情感等内在要求，又势必依其固有逻辑而推动人物行动与周围环境发生关系，从而生发出新的情节。这样"情文相生"，由情节产生性格，由性格决定情节，性格和情节互相生发，便自然形成人物性格的历史。

在"情文相生"的关系中，金圣叹更重视人物性格的作用。他曾批评容评、袁评只会孤立地谈论性格，而不懂得把性格作为情节的动力来看待。如《水浒传》第二十七回写武松把张青馈赠的银子送于两个公人，容评为"慷慨"，袁评为"挥金如土"。金圣叹则批评说："打虎一千贯，便与猎户，张青送十两，又与公人。远远表出武松身无长物，便为后差拨一篇奇文作地。不知文者，便叹其挥金如土也。"他的意思是，人物性格是有其稳定性、连续性和内在逻辑的，武松勇猛刚烈、豪侠仗义、恩怨分明，平生只要打天下硬汉，绝不违背天理欺凌良善之人，这一基调是贯穿始终的；此时写武松送银子给公人，后又写差拨要钱，而武松反倒不给，都是为了突出他的这一英雄本色，其意是在于以送银之举"为后面差拨一篇奇文作地"，即作好铺垫，以形成对比，从而更强烈地突出他刚烈仗义与恩怨分明的鲜明个性。因而，把他的送银之举，孤立地理解为慷慨解囊或挥金如土，是不恰当的。显然，金圣叹认为，性格应成为贯穿情节发展的动力和中心，首先是性格决定情节，其次才是情节产生性格。性格是贯穿于情节的灵魂，情

节只是表现性格的手段。在情节构思的任何环节，都不应割裂人物性格及其发展的固有逻辑，而必须始终以之为导向、为中心。

金圣叹的“情文相生”的理论，深刻揭示了人物与情节的辩证关系。它表明，人物和情节不是孤立的静止的僵化的东西，而是相互联系、相互促进和不断发展变化的活的有机体，把握这种辩证关系，才能使小说的情节构思具有明确的导向和可操作性。

涉及人物与情节关系的技法，金圣叹还曾提出“借勺水兴洪波”的方法。“情文相生”是就主要人物而言的，适用于某些主要人物的情节创造。但有些次要人物的出现，目的却并非为了表现其性格和命运，而是为了借助于他们的活动，造成某种契机，以便掀起波澜，推动故事情节的发展。这样，就需要运用“借勺水兴洪波”的方法了。《水浒传》第四十三回批语指出：

> 杨志被“牛”所苦，杨雄为“羊”所困，皆非必然之事，只是借勺水兴洪波耳。

批中所说杨志被“牛”所苦的情节，在第十一回。“牛”指没毛大虫牛二，是个破落户泼皮。这个人物本身并没有多少意义。作者让他出场，不是要表现他本人的性格，而是让杨志杀他犯法，从而将杨志送到梁中书那里去，才好展开下文“北京斗武”、“送生辰纲”以及“智取生辰纲”等众多的故事。第四十三回中，杨雄为“羊”所困，与此用意亦同。作者写踢杀羊张保纠缠杨雄，也并非为了表现张保的性格，而是要借这个破落户泼皮，让杨雄与石秀相识，从而推衍出后文“智杀裴如海”、“大闹翠屏山”以至“三打祝家庄”等一系列故事情节。由此可见，所谓“借勺水兴洪波”，就是利用次要人物引出大段情节，从而为塑造主要人物服务。

类似情形，在小说创作中十分普遍。张竹坡在《金瓶梅读法》中指出："《金瓶》有特特起一事，生一人，而来既无端，去亦无谓，如书童是也。不知作者盖几许经营，而始有书童之一人也。"书童本是个"来既无端，去亦无谓"的人物，但他的出现却引发出一系列情节，并影响到潘金莲性格和命运的发展。又如《红楼梦》中的粗使丫头傻大姐，虽是个丝毫不引人注目的人物，但她的两次出现却都构成了大的波澜。一次是抄检大观园，造成晴雯惨死，一次则是泄露宝玉婚讯，造成黛玉含恨而死。可见，书童和傻大姐这两个人物的作用，也是在于"借勺水兴洪波耳"。

"情文相生"与"借勺水兴洪波"，显然存在明显的区别。但稍加思索，也不难发现二者之间同样存在着密切的联系。"勺水"所兴之"洪波"，其实正是"情文相生"之"文"。"文"能生"情"，可见无"勺水"亦即无"情"。由此看来，"借勺水兴洪波"也是促成"情文相生"的一种手段或桥梁。

第二节　草蛇灰线

——情节的有机性

当代剧作家丁西林曾说："我看《水浒》写武松，少不了他那根棒子。我写《妙峰山》，贯穿人物行动的是把斧子。而《孟丽君》呢？是画像。"这种运用某种事物贯穿人物行动以增强情节有机性的写法，金圣叹早就总结过。在《读第五才子书法》中，他说：

有草蛇灰线法。如景阳冈勤叙许多"哨棒"字,紫石街连写若干"帘子"字等是也。骤看之,有如无物;及至细寻,其中便有一条线索,拽之通体皆动。

他认为,反复使用同一词语,多次交待某一特定事物,可以形成一条若有若无的线索,贯穿于情节之中。这条线索,犹如蛇行草中时隐时现,灰漏地上点点相续,故喻之为草蛇灰线法。

胡适在《水浒传考证》中,曾指责金圣叹的"草蛇灰线法",他说:"圣叹最得意的批评是指出景阳冈一段连写十八次'哨棒',紫石街一段连写十四次'帘子'和三十八次'笑'。圣叹说这是'草蛇灰线法'!这种机械的文评正是八股选家的流毒。读了不但没有益处,并且养成一种八股式的文学观念,是很有害的。"胡适的这种指责实在太过轻率,也太不公平。事实上,草蛇灰线法不仅是作品中存在的事实,而且也并非没有积极的意义。

运用草蛇灰线法的意义在于增强情节的有机性,其作用是:通过对特定事物忽断忽续的描写,为情节的发展埋下伏线,使故事的来龙去脉、前因后果自然而又合乎逻辑,从而形成此呼彼应、首尾贯通的艺术整体。

不妨看看金圣叹所举的两个例子。

例一:"景阳冈勤叙许多'哨棒'字。"《水浒传》中,景阳冈武松打虎这段情节的中心部分是"打虎",内容共分四层。第一层,武松手提哨棒四次闪过大虎;第二层,抓住时机抡起哨棒狠劈猛虎,哨棒被折;第三层,在千钧一发之际将半截哨棒丢在一边,徒手打死猛虎;第四层,寻那打折的哨棒拿在手里,只怕大虫不死,用棒橛又打了一回。这四层,都与哨棒密切相关。换言之,离了哨棒,打虎就无从表现,尤其是对于突出人物的神威勇武与英雄

气概来说，“哨棒”更成为武松浮雕式形象的不可分割的至关重要的部分。然而，写哨棒却不能于用哨棒时出之，从事物发展的内在逻辑考虑，这就需要从武松离开柴进庄上直至景阳冈打虎，“一路将哨棒特特处处出色描写”[①]，以表现武松无时无刻不携带哨棒以为防身之用。同时，由于事件进行中的描写重点各不相同，在打虎之前的各段情节中，有关哨棒的描写也不便过多着墨，因此亦需以简练的文字，忽隐忽现地反复加以暗示，使之既不喧宾夺主，又不致于不露痕迹。这样，等到伏线发展为明线，再把“哨棒”充分显露出来，才能显示出情节发展的来龙去脉与前因后果。作品的描写，正是遵循事物发展的内在逻辑来进行处理，故而情节由隐而显，线索清晰，首尾相应，浑然一体，充分体现出运用草蛇灰线法增强情节有机性的重要作用。

例二：“紫石街连写若干‘帘子’字。”在“王婆贪贿说风情”这段情节中，西门庆是一个重要人物。他的出场，与“帘子”直接相关：

> 当时武大将次归来，那妇人惯了，自先向门前来叉那**帘子**。也是合当有事，却好一人从**帘子**边走过。自古道：“没巧不成话。”这妇人正手里拿叉竿不牢，失手滑将倒去，不端不正，却好打在那人头巾上。

这是一次偶然的相遇。从这里开始，故事才卸却武松，进入西门庆与潘金莲不正当关系的描写。为了使这种不期而遇的事件既出乎意料之外，又尽在情理之中，只有事先暗下伏线，才能形成

① 金圣叹《第五才子书施耐庵水浒传》第二十二回批语。

情节的自然过渡。所以从武松刚一闯入潘金莲的生活开始，作者就有意识地对“帘子”作忽断忽续的交待：“只见帘子开处，一个妇人出到帘子下应道”，这是第一、二次描写。“帘子”三、“帘子”四，是写潘金莲见武松一表人材，企图勾引，因而“独自一个，冷冷清清立在帘儿下等着。只见武松踏着那乱琼碎玉归来，那妇人揭起帘子陪着笑脸迎接”。这就点明，“帘子”这个地方，正是显示潘金莲招惹是非、卖弄风骚的重要场景。武松是个精细的人，自然把这一切看在眼里。因此当他出门去东京时，便嘱咐哥哥“每日迟出早归，不要和人吃酒，归到家里，便下了帘子早闭上门”。接下去，“帘子”六、“帘子”七，则写先是武大、后是潘金莲每日及早“除了帘子，关上大门”、“收了帘子，关上大门”。这样，有了这一连串的交待，再去写“那妇人惯了，自先去门前来叉那帘子”，而将叉竿失手打在“从帘子边走过”的西门庆的头巾上，也就顺理成章了。金圣叹批曰：“帘子八。惯了妙，写得并无痕迹。”即指出情节的转换所以能够天衣无缝不露痕迹，就在于“帘子”这条伏线，设置得巧妙。西门庆出场后，有关“帘子”的描写，仍或断或续，则起到贯穿情节与前后呼应的作用，这里就不细谈了。

草蛇灰线法的运用，亦常见于话本小说。如《简贴和尚》前后五次描写那个长得“浓眉毛、大眼睛、蹶鼻子、略绰口”的“官人”，每一次描写都把情节向前推进一步，从而在一个接一个的悬念之中，使情节连贯而下一气呵成。又如《宋小官团圆破毡笠》连写十次“毡笠”，《蒋兴哥巧会珍珠衫》连写十二次“珍珠衫”，《三现身包龙图断冤》连写十三次“三更”等，皆是以“草蛇灰线法”掀起情节的波浪并使之血脉一贯。

草蛇灰线法在《水浒传》与话本小说中的普遍运用，并非出于偶然。此类小说置根于说书艺术的土壤，是说书艺术的书面结

晶，既可供书场听说，又可供案头阅读。其基本读者，主要是出入于书场的市井细民，故而书面化以后，仍保留说话艺术的传统。说话艺术是诉诸欣赏者听觉的艺术，这种独特的审美方式，决定欣赏者无法细加咀嚼反复玩味，而只能凭借现场听觉感受获得美感。因此，所叙人物故事，只有具备情节生动而又条贯清楚的特征，才能迅速感染听众，产生"粘人"的强烈效果。草蛇灰线法对于显示说话艺术的情节特征而产生"粘人"的强烈效果来说，自然不失为一种有力手段。我国通俗小说渊源于宋元说话，艺术上与之一脉相承。从这一意义上说，金圣叹的草蛇灰线法，完全符合小说艺术的规律。

小说发展到《金瓶梅》与《红楼梦》的阶段，人物性格与情节结构都发生了巨大的变化。然而，草蛇灰线法仍常常出现于这些作品的情节描写中。如张竹坡指出：

> 文字千曲百曲之妙，手写此处却心觑彼处，因心觑彼处乃手写此处。看者不知，乃谓至山洞内，方是写蕙莲。宜知《金瓶》一书，从无无根之线乎！试看他一部内，凡一人一事，其用笔必不肯随时突出，处处草蛇灰线，处处你遮我映，无一直笔、呆笔。①

脂砚斋也多次指出：

> 此处透出探春，正是草蛇灰线，后方不突然。②

---

① 《第一才子书金瓶梅》第二十回总评。
② 庚辰本第二十二回批语。

后数十回若兰在射圃所佩之麒麟，正此麒麟也。提纲伏于此回中，所谓草蛇灰线在千里之外。①

用清明烧纸徐徐引入园内烧纸，较之前文用燕窝隔回照应，别有草蛇灰线之趣，令人不觉。前文一接，怪蛇出水，此文一引，春云吐岫。②

"草蛇灰线法"被用于《金瓶梅》与《红楼梦》的情节描写，是创造宏大繁富的艺术结构的需要。众所周知，《金瓶梅》与《红楼梦》结构的共同特点是，以某个家庭的兴衰为基本线索，从而把许许多多的人物和事件汇合成一个如同生活本身那样复杂万状的艺术整体。作者以一笔同时描写许多人物事件，无法从始至终将其中任何一件事一笔直下描写到底，因而就需要采用错综其事、互相穿插、你中有我、我中有你的叙写方式，纵然是主要人物和事件的描写，也必须拉开间架时断时续，以便于夹写其它纷纭复杂的各种人物事件。张竹坡所指出的"千百人总合一传内，却又断断续续各人自成一传"③，就是对这种叙事方式基本特征的准确概括。在这种情形下，为使千头万绪的情节线索呈现出清晰的轨迹，便难免不采用草蛇灰线法上下勾连彼此呼应，以揭示情节似断实联的内部联系。

仅以脂评所云"用燕窝隔回照应"的描写为例，便可说明问题。有关"燕窝"的最早一笔，见于第四十五回。黛玉因犯旧疾，宝钗去探望她，说起病症，建议她用燕窝、冰糖熬粥吃了滋阴补

① 己卯本第二十一回批语。
② 有正本第五十八回总批。
③ 张竹坡《金瓶梅读法》三十五。

气。当晚就让蘅芜院两个婆子,送了一大包燕窝来。事情到此,似乎已经完结,然而事隔六回,在第五十二回里,却又被重新提起。宝玉在潇湘馆与姐妹们谈花论诗,待众人散去,有意留在后面对黛玉悄悄道:"我想宝姐姐送你的燕窝——",一语未了,恰好赵姨娘顺路来看黛玉,黛玉忙命倒茶,一面又使眼色给宝玉。宝玉会意,便走了出来。话头即止于此。此后直到第五十七回,耀眼的火星才又从仿佛冷却的灰烬中爆出:紫鹃与宝玉闲话时问起:"你都忘了?几日前头,你们姐儿两个正说话,赵姨娘一头进来……你和她才说了一句'燕窝'就不说了,总没提起,我正想问你。"对话中因"燕窝"话头引出紫鹃骗他说"妹妹回苏州去"的一番谈话。不料宝玉听了,"便如头顶上响了一个焦雷一般",顿时不省人事,把若大一个贾府惊动得上下不安。恰如脂评所云:"前文一接,怪蛇出水",伏线至此,终于掀起轩然大波。从第四十五回,至第五十七回,纵观十余回书,试想,如果不是用"草蛇灰线法"上下勾连,造成此呼彼应的情势,读者岂能窥见到云龙雾豹辗转翻腾的姿影!

从《水浒传》到《红楼梦》,草蛇灰线法在各类作品中的运用及其所显示的作用表明:金圣叹的理论概括,绝非故弄玄虚,这一技法,有着坚实的实践基础,不仅符合小说的艺术规律,而且对小说艺术的发展产生过一定的影响。

第三节 弄引獭尾

——引子、高潮与尾声

任何事物都处在运动之中，都是作为一个完整的过程而存在的。小说要反映事物发展的完整过程，使自身具有美学价值，其情节也无疑必须具备完整性。金圣叹所总结的弄引法、大落笔法以及獭尾法等技法，就是意在促成小说情节的完整性。

弄引法，就是在高潮之前安排引子，使情节先起一个小的波浪。金圣叹指出：

> 有弄引法。谓有一段大文字，不好突然便起，且先作一段小文字在前引之。如索超前，先写周瑾；十分光前，先说五事等是也。《庄子》云："始于青蘋之末，盛于土囊之口。"《礼》云："鲁人有事于泰山，必先有事于配林。"
>
> 此书每欲起一篇大文字，必于前文先露一个消息，使文情渐渐隐隆而起，犹如山川出云，乃始肤寸也。如此处将起五台山，却先有七宝村名字；林冲将入草料场，却先有小二浑家浆洗棉袄；六月将劫生辰纲，却先有阮氏鬓边石榴花等是也。

这两段批语，分别见于《读第五才子书法》和《水浒传》第三回夹批。批中所谓"一段大文字"、"一篇大文字"，就是小说中每个情

节段落的高潮;所谓"先作一段小文字"、"先露一个消息",就是高潮到来之前的引子。不过,从所举例文看,似乎也有一些小的区别。第二段批语所列"先有七宝村名字"等,大多是指一个大事件发生之前,有意先在环境、人物或小事件上先露一点端倪,从而在读者心理上造成一种将要发生重大事件的预感,以增强引人入胜的艺术效果。第二段批语所列"先写周瑾"、"先说五事",则是指情节的序幕和开端。其作用在于自然而然地引出情节的中心部分,并为高潮的出现作好铺垫。如关于"先说五事",金圣叹即批道:"下文将欲排出十分光来,却先于上文排出五件事,使读者如游深山,不觉迤逦而入。"又说:"下文将排出十分光,上文却先排出五件事,所谓欲变大阵,先设小阵也。然小阵一变,即成大阵……下文不觉早已排山倒海,冲至面前,真文字之极观也。"①

作为情节的先声、端倪或序幕、开端,都不是情节的中心部分,二者自然有引子与高潮之别。金圣叹认为,处理好引子与高潮的关系,应当注意以下两点:

其一,"弄引"须引得"无痕有影",使引子与中心情节的联系处于若有若无的状态中。因为,如果毫无联系,就将失去"弄引"的作用;而联系过密,又会在实际上进入中心情节。《水浒传》第二十九回中,武松被张都监陷害,刺配恩州,施恩送别时附耳低言道:"……路上仔细,提防这两个贼男女不怀好意。"武松点头道:"不须分付,我已省得了。再着两个来,也不惧他……"这里的"弄引"就非常巧妙。武松的回答,完全是随口应承之语,似有若无,但却又不幸言中。到了飞云浦,张都监果然派了两个人截杀

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第二十三回夹批。

武松，且都被武松杀死。故金圣叹十分赞赏，遂于武松语后批道："每每后文事，偏在前文闲中先逗一句。至于此句，尤逗得无痕有影，妙绝妙绝。不知文者，谓是武松自夸了得也。"又第二十三回，王婆说十分光前，先说五事处，金圣叹除夹批云"使读者如游深山，不觉迤逦而入"外，眉批又云："说光独作一篇读。于说光前先有一番五事问答，又可另作一篇读。"其所谓"不觉迤逦而入"与"另作一篇读"，也是强调引子与中心部分既要联系又要有所区别的关系，与"无痕有影"是一个意思。

其二"弄引"要引得极细微，使引子与中心部分呈现出一个过程和对比。因为，任何事物的发展变化，都不是一开始就尖锐急剧的，而是从细微处开始，逐步发展的。《水浒传》第六十回中，有一"弄引"，即具此特点。此回写卢俊义去泰安降香，途中宿于客店，临别时店小二对卢俊义道："好教官人得知：离小店不得二十里路，正打梁山泊边口子前过去。山上宋公明大王虽然不害来往客人，官人须是悄悄过去，休得大惊小怪。"这里，"正打梁山泊边口子前过去"就是"弄引"，有此轻描淡写一引，才有后文群雄轮战卢俊义一篇如火如荼、如花似锦的妙文。金圣叹批曰："每每惊天惊地之事，其必轻轻冉冉。"这就既揭示了事物发展的客观规律，同时也提出了轻弄轻引的要求。

再看獭尾法。"獭尾"就是在高潮之后拖一条尾巴，使情节发展余波荡漾。在《读第五才子书法》中，金圣叹指出：

> 有獭尾法。谓一大段文字后，不好寂然便住，更作余波演漾之。如梁中书东郭演武归去后，知县时文彬升堂；武松打虎下冈来，遇着两个猎户；血溅鸳鸯楼后，写城壕边月色等是也。

任何事物发生后，总会留下或这或那的影响，而不会陡然跌落。因此，小说的情节高潮之后，也须“更作余波演漾之”，才不会使人产生“寂然便住”的感觉。这里所举的三个例子，都鲜明地体现了獭尾法的这一特征与作用：梁中书东郭演武归去后，知县时文彬升堂，是意在从气势排场上造成由大到小的缓冲；武松打虎下冈来，遇着两个猎户，是意在从惊吓程度上形成由强而弱的跌宕；而血溅鸳鸯楼后，写城壕边月色，则是意在从景物描写方面，渲染“楼上之月，何其惨毒，濠边之月，何其幽凉”[①]的气氛，以形成环境氛围由浓而淡的摇曳之姿。这三个“獭尾”尽管形式各异，但作用则一，都是为了不使情节高潮戛然而止，故而再振余波，以使读者感到余音荡漾，回味无穷。

獭尾法的运用，也有个技巧问题。它的要求是：情节既不能陡然跌落，又不宜渐趋平静，而是应当小生波澜，形成一种有层次的跌落。金圣叹把这种以小波澜跌落大波浪的技巧，称为“欲合故纵”。他说：“有欲合故纵法。如白龙庙前，李俊、二张、二童、二穆等救船已到，却写李逵重要杀入城去；还道村玄女庙中，赵能、赵得都已出去，却有树根绊倒士兵叫喊，令人到临了又加倍吃吓是也。”[②]从所举文例看，所谓欲合故纵法，与獭尾法的内涵是一致的，只是从技巧上更突出了“獭尾”应小生波澜以形成缓解之势。

金圣叹特别欣赏粉碎何涛追剿后的尾声处理。晁盖等人粉碎何涛追剿之后，阮小七用一只快船载了俘虏何涛，把他送到大路口。情节到此，若寂然便住，读者余兴未尽，自然觉得干秃平

① 金圣叹《第五才子书施耐庵水浒传》第三十回夹批。
② 金圣叹《读第五才子书法》。

淡。但小说却不然，接下去便写阮小七喝道："这里一直去，便有寻路处。别的众人都杀了，难道直恁地放了你去，也吃你那州尹贼驴笑！且请下你那两个耳朵来做表证！"于是，把何涛耳朵割下来，鲜血淋漓，放上岸去。金圣叹批曰："一篇如奔风激浪，至此已得收港，却不肯便住，故又另自蹴起一波，其才如许。"[①] 他所说的"另自蹴起一波"，也就是强调以小波浪缓解"奔风激浪"，形成有层次的跌落，使文情由强而弱，渐次消减。

"弄引"之后，"獭尾"之前，是情节段落的中心或高潮。金圣叹说：

> 有大落笔法。如吴用说三阮，杨志北京斗武，王婆说风情，武松打虎，还道村捉宋江，二打祝家庄是也。[②]

这个"大落笔法"，一般就是指对情节的中心和高潮部分的描写。谓之"大落笔法"，就是要求对这一部分的描写，做到笔酣墨饱，淋漓尽致。

金圣叹认为，情节的引子、高潮和尾声，是一个有机的整体。他以大风的起落消长为喻说："写大风者曰：始于青蘋之末，盛于土囊之口。吾尝谓其后当必重收到青蘋之末也。"[③] 他认为，引子、高潮和尾声的关系也是如此。这就指出，事物的发展是一个完整有序的过程，情节的布局，也应以"青蘋之末——土囊之口——青蘋之末"的变化规律为依据。可见，金圣叹提出"弄引法"、"大落笔法"、"獭尾法"，准确揭示了事物发展阶段的内部联系，正是把情节作为一个艺术整体来考虑的，其目的完全是为了借

①② 金圣叹《读第五才子书法》。
③ 《第五才子书施耐庵水浒传》第十二回回首总评。

助这些手法来增强情节的整体性。

金圣叹提出的“弄引法”和“獭尾法”，由于符合事物发展变化的客观规律，因而对后世小说理论和小说创作，都产生过积极影响。毛宗岗《读三国志法》就指出：“将有一段正文在后，必先有一段闲文以为之引；将有一段大文在后，必先有一段小文以为之端。”又说：“凡文之奇者，文前必有先声，文后必有余势。”这些议论，显然都由金氏弄引獭尾之说脱胎而出。有人曾分析《金瓶梅》的结构，指出《金瓶梅》大体上以十回为一个情节段落。十回中，前六、七回为铺垫，八、九回入高潮，十回为余波。这也说明，《金瓶梅》的情节布局在某种程度上亦暗合金氏弄引、獭尾之说。《红楼梦》中也有类似的写法，最典型的就是抄检大观园之前的“懦小姐不问累金凤”的描写。这一节从矛盾的类型、人物的身份，到冲突的发展、结局，都与抄检一节相似，显然是抄检大观园的预演。犹如“索超前，先写周瑾”，其作用也在于引出高潮。又如，贾政怒打宝玉之后，紧接着又安排一段薛姨妈责薛蟠的文字，使高潮之后又小起波澜，其用意亦与金圣叹所谓獭尾法相似。

第四节　鸾胶续弦

——线性形态的联结与转换

《金瓶梅》之前的长篇小说，由于受说话艺术的影响，情节的发展与推进基本上都呈现为线性形态。每个人物故事都自成一

线，无数条线索的进一步有序组合，便形成完整的有机体。尤其是《水浒传》这样的英雄传奇体小说，虽称巨制，实则由众多单个的人物故事聚合而成，其线性组合特征也就更为鲜明。一部大书，由于无法用一个人物从头一线贯穿到底，因此，线索与线索亦即人物故事与人物故事之间的联接、转换、并合等，就成为情节有机构成的关键。

为了解决这些问题，金圣叹总结并提出了一系列的技法。鸾胶续弦法，就是其中之一。在《读第五才子书法》中，他指出：

> 有鸾胶续弦法。如燕青往梁山泊报信，路遇杨雄、石秀，彼此须互不相识，且由梁山泊到大名府，彼此既同取小径，又岂有止一小径之理。看他便顺手借如意子打鹊求卦，先斗出巧来，然后用一拳打倒石秀，逗出姓名来等是也。都刻苦算得出来。

这里所举的文例，见于《水浒传》第六十一回。此回写卢俊义被赚上了梁山，因为不肯落草，回家后即为李固陷害，发配沙门岛。由此，情节一分为二，断为两条线索。一条为燕青救主：燕青冷箭射死林中行凶的解差董超、薛霸，从死神手中夺得主人性命，却眼睁睁看着一二百做公的又把卢员外擒去，于是不得不前往梁山求救；另一条是梁山泊英雄探信：吴用对卢俊义放心不下，遂派石秀、杨雄下山打探消息，后发展为石秀单身劫法场。作者“借如意子打鹊求卦”的事件为“鸾胶”，将这两条断线联结到一起，并由燕青求救的描写，自然过渡到石秀劫法场。可见，所谓鸾胶续弦，就是情节断为两条线索之后，又借特定事件为“鸾胶”，使之自然粘接的断后再续的情节连接起来的技法。“鸾胶”

之说，见于《汉武帝外传》。《传》云："西海献鸾胶，武帝弦断，以胶续之，弦两头遂相著。终日射不断。帝大悦。"金圣叹借以为喻，显然是取其牢固联结之意。

金圣叹认为，运用鸾胶续弦法的诀窍在于，作者所安排的特定事件，要能"斗出巧来"。小说中，燕青打鹊求卦的描写是这样的：燕青去梁山泊报信，没有盘缠，饥饿难忍，欲射鹊充饥，却又只有一枝弩箭了，于是问天买卦，望空祈祷，随后一箭正中鹊尾。不料喜鹊带箭飞走，燕青追鹊赶下山冈，因而和走上山冈的石秀、杨雄擦肩而过。燕青遂生"打倒他两个，夺了包裹，却好上梁山泊"的念头，于是又引出与石秀、杨雄厮打，燕青露出手腕上花绣以及互报姓名彼此相认等环节。此后，小说交待完燕青上梁山泊报信，便自然过渡到石秀去北京打探及单身劫法场的情节。不难看出，因打鹊求卦而相遇，纯属巧合，但这个巧合层层相因，环环相扣，入情入理，却丝毫不使人感到突兀生硬。可见，金圣叹提出"斗出巧来"，无非是强调那种既出乎意料之外，却又尽在情理之中的艺术效果。他还指出："如此交卸过来，文字便无牵合之迹。不然，燕青恰下冈，而两个恰上冈，天下容或有如是之巧事，而文家固必无如是之率笔也。"其反对"率笔"，肯定"文字合理，便无牵合之迹"，也就是所谓"斗出巧来"，使情节粘连既出乎意料之外又尽在情理之中的意思。

《水浒传》中运用鸾胶续弦法的例子很多。如武松与宋江两条线索的联结就是运用的这一方法。自十九回至二十一回是宋江故事，而二十一回之后却转变为武松故事了。但到了三十一回后，这两条线索又再次联结起来。其间，作者设计了一个巧合事件来使二人相遇：武松路过孔家庄，因醉打孔亮被孔家兄弟所捉。而此时宋江正在孔家兄弟家中，于是宋、武二人相见，故事线

索便由武松一端连接上宋江一端。显然，这里的醉打孔亮，也就是“续弦”的“鸾胶”。故金圣叹批道：“此回完武松入宋江，只是交待文字。”

鸾胶续弦法之外，金圣叹总结的“移云接月之笔”，也是实现情节连接转换的重要技法。《水浒传》第四十三回，写戴宗奉命一路寻访公孙胜，途中结识杨林，一同来到蓟州，入城偶见杨雄遇劫，石秀仗义解救；戴宗、杨林仰慕石秀为人，遂邀石秀同饮，欲劝他投奔梁山泊；石秀正欲诉说心腹之话、投托入伙，这时，“只听得外面有人寻问入来。三个看时，却是杨雄带领着二十余人，都是做公的，赶入酒店里来。戴宗、杨林见人多，吃了一惊，乘闹哄里，两个慌忙走了”。从描写看，杨雄带人寻问到酒店，本是为了向石秀致谢，不料却吓走了戴宗、杨林，于是戴宗寻访公孙胜的情节线索就此截住，故事趁势围绕石秀、杨雄展开而进入“杨雄醉骂潘巧云，石秀智杀裴如海”的情节。这里的连接与转换，就是金圣叹所谓的移云接月之笔。他指出：

> 移云接月之笔。人但知接下之疾，岂复料此文乃直兜至翠屏山后耶？
>
> 卸去戴、杨，交入杨、石，移云接月，出笔最巧……盖一路都是戴宗作正文，至此忽趁势偷去戴宗，竟入杨雄、石秀正传，所谓移云接月，用力不多而得便至大。①

从金圣叹的这些解释看，所谓移云接月之笔的含义是显而易见的，也就是设法暗中偷换主角，趁势由某人物故事接转入另

① 金圣叹《第五才子书施耐庵水浒传》第四十三回批语。

一人物故事，从而快疾地完成两条情节线索的对接。

移云接月之笔的技巧在于，主角的转换要换得巧妙自然。这就需要在两条情节线的对接处，安排一个结合部。从上面所举文例看，这个结合部就是杨雄遇劫、石秀仗义、戴宗杨林邀约石秀同饮，以及杨雄寻访石秀、吓走戴宗杨林等。这个结合部的作用是：先把前后两段故事的主角放置到同一场面，然后再利用某种机遇，巧妙自然地卸去前段故事主角，而将描写转向新的主角身上。金圣叹赞扬这段描写"卸去戴、杨，交入杨、石，移云接月，出笔最巧"，其实就是指这个结合部使主角的转换，"卸"得巧妙，"入"得自然。

不妨再举几例。如《水浒传》第二回，情节由史进故事接转入鲁达故事，就设计了一个结合部，内容为史进、李忠、鲁达相识后同至潘家酒楼共饮，偶遇郑屠迫害的金翠莲父女。利用这个结合部，小说简略交待"史进、李忠各自投客店去了。只说鲁提辖回到经略府下处"，便巧妙自然地完成了暗换主角、脱卸接转的任务。又如第六回鲁智深菜园演武，林冲喝彩并与之攀谈，也是一个结合部。这个结合部，先把鲁智深与林冲置于同一场面，然后借使女锦儿慌慌忙忙叫走林冲，接入与高衙内的冲突，由此便卸去鲁智深而转入林冲故事，其连接转换也极为巧妙自然。再比如第五十回的"美髯公误失小衙内"与第五十一回的"李逵打死殷天锡"，也是一个很有特点的结合部。此前为雷横朱仝合传，此后则为柴进失陷本传。利用这个结合部，小说以李逵为关捩，扭结前后两传。先写李逵赚朱仝追至柴进庄上，形成前后交错与过渡，然后再写朱仝随吴用上山，卸去前传主角，留下李逵在庄中打死殷天锡，引入柴进本传，其连接转换效果，亦与上述两例异曲同工。故金圣叹批道："文章妙处，全在脱卸。脱卸之法，千变万化，

而总以使人读之如鬼神搬运全无踪迹为绝技也。只如上回已赚得朱仝，则其文已毕，入此回，正是失陷柴进之正传。今看他不更别起事端，而便留下李逵做一关捩，却又借朱仝怨气顺手带下，遂令读者深叹美髯之忠，而竟不知耐庵之巧。”这就表明，结合部的设置与巧妙安排，实为暗换主角，完成情节连接转换的关键一环。

移云接月之笔与鸾胶续弦法在情节连接转换方面的作用既相似而又有所不同。谓之相似，是因为它们的目的都是为了使情节线索接续下去，结构功能是大体一致的。但在具体方法和应用范围方面，二者的区别却是明显的。鸾胶续弦法解决的是情节线索断后再续的问题，情节断为两条线索后，在时间上是并行发展的。它的作用在于使两条断线重新粘连，对以往事件有个交待，然后再沿其中一条线索的方向接续下去。移云接月之笔则解决的是新旧两条线索的对接与转换，从时间上看，旧有线索出现在先，新的线索尚待展开。它的作用就是截住旧线，卸去主角，巧妙自然地把新的主角推到舞台中央，重叙一个新的人物故事，重开一条新的情节线索。

但是，仅此二法，仍不能满足长篇小说情节发展的多种需要。为了将分散于多条线索中的主要人物汇聚到一起，使众多的人物相互结识，重新构成新的情节系列，金圣叹结合《水浒传》的创作经验，又提出了“禹王金锁”法。如鲁智深、杨志与武松，三人各有一篇小传，故事跌宕曲折，初不相关，后却先后同聚于二龙山中，所采用的就是禹王金锁法。先看《水浒传》第十六回“花和尚单打二龙山，青面兽双夺宝珠寺”。此回写鲁智深和杨志相会，但二人素不相识，又怎样成为朋友呢？于是作者先写了杨志和曹正相遇。小说交待，曹正恰是八十万禁军教头林冲的徒弟，并借

曹正之口道出"却才和制使交手，见制使手段和小人师父林教头一般"，从而点出林冲作为引线。杨志在梁山泊前曾与林冲交手，现今又正欲投奔梁山泊去寻林教头，攻打二龙山时，偶然得知鲁智深不仅与自己是同乡，而且与林冲也是生死之交，如今又因为救助林冲而流落江湖，这样林冲就成了沟通杨鲁关系的"媒介"，遂使二人一见如故，同心协力去攻打二龙山，双夺宝珠寺。金圣叹在夹批中指出："林冲实不在此书中，而忽然生出曹正自称林冲徒弟，于是杨志自述遇见林冲，鲁达又述遇见林冲，一时遂令林冲身虽不在，而神采奕奕，兼使杨鲁二人，遂得加倍亲热，不独以同乡为投分也。此譬如二龙性各不驯，必得禹王金锁，方得制之一处。今杨志鲁达如二孽龙，必不相能，作者凭空以林冲为禹王金锁，而又巧借曹正以为贯索之蛮奴。呜呼！二龙之居一山，其锁乃遥在山泊，试思作者之胸中，其才调为何如也。"显然，所谓禹王金锁，就是利用某种媒介和穿针引线者而将互不相识的人物扭结在一起的技法。充当媒介的人物如林冲，就是"金锁"，而穿针引线的人物如曹正，则是"贯索奴"。不过，金圣叹认为，"金锁"可以是一个人物，也可以是某种物件。如小说后来系结鲁智深和武松时所用的"金锁"就不是人物而是戒刀。他指出："夫武松之于鲁达，亦复千里二龙，遥遥奔赴，今欲锁之，则仗何人锁之，复用何法锁之？预藏下张青夫妇，以为贯索之蛮奴，而反以禅杖戒刀为金锁。"[1] 这便把问题交待得十分清楚了。

禹王金锁法在情节结构方面的作用是巨大的。对此，金圣叹作了深入的阐述：

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第十六回批语。

一部书将网罗一百八人而贮之山泊也。将网罗一百八人而贮之山泊，而必一人一人至朱贵水亭，一人一段分例酒食，一人一枝号箭，一人一次渡船，是亦何以异于今之贩夫之唱筹量米之法也者……当其一百八人，犹未得而齐齐臻臻悉在山泊之初，此时譬如大珠小珠，不得玉盘，迸走散落，无可罗拾。当是时，殆几非一手二手之所得而施设也。作者于此，为之踌躇，为之经营，因忽然别构一奇，而控扭鲁杨二人，藏之二龙，俟后枢机所发，乘势可动，夫然后冲雷破壁，疾飞而去。呜呼！自古有云：良匠心苦，洵不诬也。

乃今我又欲试问天下之读水浒者，亦尝知此篇之中，为止二龙，为更有龙？为止一锁，为更有锁？为止一贯索奴，为更有贯索奴耶？孔子曰：举此隅，不以彼隅反，则不复说。

这两段批语，均见于第十六回回前总评。批语所谓"别构一奇"，即指禹王金锁。金圣叹的意思十分清楚，禹王金锁在《水浒传》中的运用是普遍的，读水浒者要善于举一反三，才能领会其巨大作用。他认为，在短短的七十回中，要把"譬如大珠小珠，不得玉盘，迸走散落，无可罗拾"的一百八人汇聚到梁山泊中，如不"别构一奇"，使用禹王金锁法将部分英雄"控扭"到一处，然后待机而动，进一步聚集于山泊之中，便势必无法避免"唱筹量米"式的呆板琐碎的描写，无法使情节成为结构紧凑的有机整体。

以上所述鸾胶续弦法、移云接月之笔以及禹王金锁法，都是有关情节连接、转换、并合的技法。它们各有侧重、各司其职，又可相互配合、相互补充。若能运用得当，必将使诸多情节线索经过有序的组合，形成为完整有机的宏篇巨制。

第五节 间三带四
——网状式形态的连结与转换

间三带四法与鸾胶续弦等法同属情节连接转换技法，但在应用范围方面，又与后者存在明显区别。一般说来，鸾胶续弦等法多用于英雄传奇体小说，而间三带四法则主要应用于世情写实体小说。这是因为，英雄传奇小说的情节主要以人物行动为线索，一人物即为一线索，若干人物即有若干条相对独立的线索，情节的连接转换自然呈现为线性状态，并且更注重于彼此间的因果关联，因而鸾胶续弦法、移云接月之笔与禹王金锁法，也就更注重线索与线索的接转，以及人物与人物的并合。然而，世情写实小说的情节，则大多不是以某个人物或某几个人物而自成一线，而是像生活本身那样呈现为纷繁复杂的多头网状式形态，情节的发展既呈纵向推进之势，又多横向展开，错综穿插，旁枝横斜，从不一气直起直泻至终为了。与传奇情节相比，空间描绘的广度得以强化，而事件与事件的因果关联却变得较为松散。因而，与这种结构方式相适应，人情写实小说的情节描写，也就自然需要有自己特有的连接转换技法。

间三带四法，就是适应世情写实小说的这种结构需要而产生的技法之一。《红楼梦》第七回“送宫花贾琏戏熙凤”靖藏回前批语指出：

他小说中一笔作两三笔者，一事启两事者均曾见之，岂有似"送花"一回间三带四攒花簇锦之文哉？

此回写周瑞家的去薛姨妈那里向王夫人汇报刘姥姥离去事由。事毕，薛姨妈忽然想起让她把十二枝宫花顺便带去送给姑娘们，交待她说："你家的三位姑娘，每位两枝，下剩两枝，送给林姑娘两枝，那四枝给了凤哥罢。"当时，王夫人道："留着给宝丫头戴也罢了，又想着他们！"薛姨妈道："姨太太不知，宝丫头怪着呢！他从来不爱这些花儿粉儿的。"于是，周瑞家的便遵照吩咐先后至迎春、探春、惜春抱厦内，凤姐院中，以及黛玉房中送花，从而衍生出一篇攒花簇锦之文。周瑞家的送花之时，迎春、探春二人正在窗下围棋；惜春正同水月庵的小姑子智能儿两个一处玩耍；凤姐正同贾琏作爱亲昵；黛玉不在自己房里，却在宝玉房中，大家解九连环作戏。这些情节本身，并无关联，就像生活中的各种事件那样分别并存于不同空间，同时自然而然地发生着。显然，无论是鸾胶续弦，还是移云接月，或是禹王金锁，都无法利用事件本身的因果关联将它们联成一线，于是作者只好借送花为线索，让周瑞家的游弋于不同空间，以间三带四之法，分别将这些同时并存的事件一一叙出。可见，所谓间三带四，作为情节连接转换技法，就是借助某个特定人物为线索而串联诸多并非直接关联的事件。

间三带四法所注重的，不是事件内在的因果关联。它借助某种外在联系将诸多事件串联起来，主要目的是为了拓宽生活空间，从而为表现人物性格提供各种机会。这与鸾胶续弦等法注重于情节的奇巧相比，确实是一个明显的区别。仍以第七回送花为例，从事件刚一开始，作者就趁势借薛姨妈之口，点出了宝钗性

格：不喜施脂粉，随分自然。此时宝钗刚出场不久，除了前文有过一些抽象的叙述和形容，如什么"品格端方，容貌美丽"，什么"行为豁达，随分从时"之类而外，对宝钗的性格进行较为具体形象的描写，这还是第一次。送到三位姑娘那里，惜春笑道："我这里正和智能儿说，我明儿也要剃了头跟他作姑子去呢，可巧又送了花了，要剃了头，可把花儿戴在那里呢？"其实也是为了表现惜春自幼就受到宿命论思想的影响。送宫花到凤姐处时，正好碰上所谓"贾琏戏熙凤"，这更是为了塑造凤姐形象，有意表现她耽于性爱的性格侧面，以便与其恃宠放诞、倚势欺人等性格侧面相互辉映。最后送花给黛玉，黛玉冷笑道："我就知道么！别人不挑剩下的也不给我呀。"说得周瑞家的一声儿也不敢言语。这当然也是为了表现黛玉刻薄多疑、锋芒毕露。不难看出，送宫花本身并不重要，而由此所表现的丰富的生活内容和鲜明个性却分外精彩。无怪乎甲戌眉批极力赞赏说："余阅送花一回，薛姨妈云'宝丫头不喜这些花儿粉儿的'，则谓是宝钗正传。又出阿凤、惜春一段，则又知是阿凤正传。今又到颦儿一段，却又将阿颦之天性，从骨中一写，方知亦系颦儿正传。小说中一笔作两三笔者有之，一事启两事者有之，未有如此恒河沙数之笔也。"

《红楼梦》以刘姥姥三进荣国府为线索而贯穿全书，其实也是一种间三带四的写法。在第六回"刘姥姥一进荣国府"中，曹雪芹就指出："按荣府中一宅人合算起来，人口虽不多，从上至下也有三四百丁，虽事不多，一天也有一二十件，竟如乱麻一般，并无个头绪可作纲领。正寻思从那一件事自那一人写起方妙，恰好忽从千里之外，芥豆之微，小小一个人家，因与荣府略有些瓜葛，这日正往荣府中来，因此便就此一家说来，倒还是个头绪。"于是，作者以刘姥姥三进荣国府为线索，串联各种人物与事件，并渐次

展示小说的开头、转折和结局，不仅理出作书的思路，而且还帮助读者把握全书血脉。这就说明，间三带四之法，不仅适用于一般情节段落，而且也有助于构思庞大的艺术结构。它的优势在于可以巧妙地绕开事件内部难以钩连的因果关系，而仅以某种特定的外在联系为线索，理顺“竟如乱麻一般”的千头万绪，从而最大限度地展现多姿多彩的生活内容。

间三带四法的运用不是孤立的，在情节展开的过程中，为了拓宽描写空间，还往往辅之以“穿插”手段，以便扩充情节内容的生活容量。如《红楼梦》第七回中，与送宫花相关联的事件也不过只涉及宝钗、惜春、凤姐、黛玉几个人物，但作品却在送花过程中，又借助各种人物关系，另外插入了一些其它事件。主要有：①薛姨妈让香菱去拿宫花，由此论及香菱之事。自第四回薛蟠打死冯渊，抢走英莲后，英连便下落不知。直到此时，才向读者交待英莲已更名为香菱，并随薛家一行来到贾府。②周瑞家的在送花途中遇见自己女儿，由此引出母女二人议论向凤姐讨情事。原来周瑞家的女婿冷子兴因卖古董和人打官司，要被递解还乡，她女儿急着找她去设法求情。她却仗着主子的势，认为这是小事一桩，不用着急，晚上只求求凤姐便行了。这便既显示了凤姐的威势，又流露出豪门高等奴才的气焰。③周瑞家的给黛玉送花，黛玉正在宝玉房中，由此引出宝玉与周瑞家的一席对话。宝玉得知宝钗身上不大好，立即让丫头们去个人瞧瞧，但同时又推托说：“就说才从学里回来，也着了些凉，改日再亲自来看。”从而表现了他与宝钗关系的微妙之处。插入的这几件事，都与送花无丝毫关系，但对这几件事，脂砚斋都有批语。对第一件，甲戌侧批即批道：“莲卿别来无恙否？”对第三件，甲戌批与甲戌眉批亦批曰：“看他夹写宝玉。”“此掩饰推托之词耳。宝玉若不云‘从学房里来凉

着'，然则便云'因憨顽时凉着'者哉？写来一笑，继之一叹。"尤其是甲戌夹批对第二件事情的批语，更值得引起注意："又生出一段来，是荣、宁中常事，亦是阿凤正文。若不如此穿插，直用一送花到底，亦太死板，不是《石头记》笔墨矣。"这些批语，都说明一点：在运用间三带四法所贯串的情节线索中，再适时"穿插"某些其他事件，本是《石头记》常用的笔墨方式，若不如此穿插，必将使情节内容太单调，亦太死板。

其实，在基本情节线索发展过程中，适时穿插某些其他事件，也是其他世情写实体小说常用的一种情节技法。张竹坡《第一才子书金瓶梅》第十九回批语即指出："上文自十四回至此，总是瓶儿文字内穿插他人，如敬济等，皆是趁窝和泥。此回乃是正经写瓶儿归西门氏也，乃先于卷首将花园等项题明盖完，此犹娶瓶儿传内事，却接叙金莲敬济一事，妙绝。《金瓶》文字，其穿插处，篇篇如是。"韩邦庆《海上花列传例言》亦云："一波未平，一波又起，或竟接连起十余波。忽东忽西，忽南忽北，随手叙来，并无一事完全，并无一丝挂漏。阅之觉其背面无文字处尚有许多文字，虽未明明叙出，而可以意会得之。此穿插之法也。""从来说部必有大段落，乃是正面文章，精神团结之处，断不可含糊了事……然此大段落中间仍参用穿插闪藏之法。"这就表明，运用间三带四形成基本线索，同时穿插其它事件，以再现广阔而复杂的社会生活，不仅反映了《红楼梦》的情节特色，而且在一定程度上揭示了世情小说创作的共同规律。

此外，值得一提的是，脂砚斋所总结的重作轻抹法，也是与间三带四、穿插之法相辅相成的一种重要技法。《红楼梦》第三十八回己卯回前总评讲：

> 题曰"菊花诗"、"螃蟹咏"，偏自太君前，阿凤若许诙谐中不失体，鸳鸯、平儿宠婢中多少放肆之迎合取乐写来。似难入题，却轻轻用弄水戏鱼看花等游玩事及王夫人云"这里风大"一句收住入题，并无纤毫牵强。此重作轻抹法也。妙极，好看煞。

这一回是《红楼梦》中很著名的一段情节。内容是写史湘云加入了诗社，准备做东邀集菊花诗社，薛宝钗出主意先赏桂花吃螃蟹，便邀来了贾母、王夫人等。开席之前，凤姐以玩笑话奉承了一番贾母；席中，平儿、鸳鸯等宠婢又和凤姐调笑取乐。然后席散，"小字辈儿"开始作诗。很显然，结社咏诗是本回的正题，席前席中的调笑只是穿插。但这段穿插，虽非正题，却写得十分生动，异常精彩。其目的在于表现宝钗的"经济"之才以及她同湘云的亲密关系，同时通过调笑取乐的热闹场面与浓烈气氛，也对凤姐、鸳鸯、贾母等人物的身份、性格、心理作出细微、贴切的刻画。所以处理这段穿插文字就不能马虎，而应当以浓墨重彩描写之。此即脂砚斋之所谓"重作"。"重作"者，浓墨重彩而写之也。然而，若从情节的整体要求看，也不能因为穿插而冲淡了正题。这就要求在穿插文字的使命完成之后，迅速转换，以轻巧自然之笔适时切入正题。小说的切换是这样的："贾母一时也不吃了。大家都洗了手。也有看花的，也有弄水看鱼的，游玩了一回。王夫人因问贾母：'这里风大，才又吃了螃蟹，老太太还是回屋里去歇歇罢。若高兴，明日再来逛逛。'"于是，贾母、王夫人等散去，诗社始开。一场热闹文字，至此便以寥寥数语结住，又自然转入正题。这就是脂砚斋之所谓"轻抹"。"轻抹"者，即以轻巧自然之笔及时收束入题也。要之，所谓重作轻抹，指的就是穿插文字之描写既

要浓墨重彩，转换又要轻巧自然的意思。

间三带四、穿插之法所形成的情节，是一种纵横交错式的多头网状形态，既有纵向推进，又有横向拓宽，可谓一树千枝，一源万派。因此，处理好正题与穿插、主干与枝叶、主脉与万派之间的连接转换关系，就成为重作轻抹法所面临的问题。综合运用间三带四、穿插之法以及重作轻抹法，是妥善处理好这些关系，写好此类情节的最佳途径。

第六节 舒气杀势

——节奏旋律的变化

提起节奏，人们常常想到音乐、舞蹈和歌唱，以为节奏只是这些艺术所独具的要素。其实，这不过是一种误解。朱光潜先生在《谈美书简》中指出："节奏主要见于声音，但也不限于声音，形体长短大小粗细相错综，颜色深浅浓淡和不同调质相错综，也都可以见出规律和节奏。建筑也有它所特有的节奏，所以美学家们把建筑比做'冻结的或凝固的音乐'。一部文艺作品在布局上要有'起承转合'的节奏。我读姚雪垠同志的《李自成》，特别欣赏他在戎马仓皇的紧张局面之中穿插些明末宫廷生活之类安逸闲散的配搭，既见出反衬，也见出起伏的节奏，否则便会平板单调。"可见，不仅音乐、舞蹈、歌唱有节奏，建筑也有节奏，小说艺术在情节布局上也同样有它特有的节奏。

关于小说情节的节奏变化，我国小说评点的开山祖刘辰翁

在其《世说新语》的评注中，早就有所认识。如“张凭举孝廉”一条，刘辰翁批曰：“此纤悉曲折可尚”，即涉及情节节奏的疏密起伏等变化规律。其后，罗烨的《醉翁谈录·舌耕叙引》对情节的节奏变化，又有了进一步的论述。他指出：“讲论处不僀搭、不絮烦；敷演处有规模、有收拾。冷淡处提掇得有家数，热闹处敷演得越久长。”实际上也是从情节美学的高度，对节奏变化中疏密相间、浓淡相对、弛张交乘、跌宕有致等审美特征，作了合乎艺术辩证法的总结。

不过，真正对节奏变化规律做深入揭示，并提出某些具有技法性质见解的批评家还是金圣叹。他在总结《水浒传》艺术经验的基础上，明确提出了“舒气杀势”的主张。在第三回“鲁智深大闹五台山”的批语中，金圣叹指出：

> 夫千岩万壑，崔嵬突兀之后，必有平莽连延数十里，以舒其磅礴之气；水出三峡，倒冲滟滪，可谓怒矣，必有数十里迤逦东去，以杀其奔腾之势。今鲁达一番使酒，真是捶黄鹤，踢鹦鹉，岂惟作者腕脱，兼令读者头晕矣。此处不少息几笔，以舒其气而杀其势，则下文第二番使酒，必将直接上来，不惟文体有两头大中间细之病，兼写鲁达作何等人也。

金圣叹以自然美喻艺术美，从气势的变化入手，揭示了节奏运动的规律。何谓气势？气势是事物发展过程中所形成的内在力度的表现。气势的变化，有其特有的规律，如奇峰与平莽相接、湍流与逶迤相连等。这种有规律的运动，就是节奏。任何事物的内部和相互间的运动，都是有节奏旋律的。正是依据这样的节奏旋律，整个世界才既是千姿百态、变化万端的，又是有脉律有秩序

的。小说作为一门艺术，理应反映对象的审美属性，依据生活的脉律来决定自身的运动节奏。因此，金圣叹提出，如同岩壑之磅礴，激浪之奔腾，在鲁达一番使酒的热闹紧张的描写之后，也应接以舒缓闲逸的笔墨，“少息几笔，以舒其气杀其势”，然后再接第二番使酒，才能造成一种张弛相间、回旋起伏的节奏美。否则，没有这种落差和变化，如果将两番使酒“直接上来”，就势必显出平板单调来。恰如《礼记·乐记》所说：“文武之道，一张一弛。”明代著名思想家方以智在《东西均》中也说：“一张一弛，弛亦是张。”张与弛既是对立的，又是统一的，二者缺一不可。张与弛的相互错落相互映衬，乃是事物节奏运动的重要规律。因此，金圣叹这里提出运用舒气杀势方法，制造落差和变化，以形成情节的节奏美，来增强小说艺术的审美力量，也完全符合中国哲学史上反复论述的这种张弛相间、互补互济的辩证法思想。

不同的事物，由于各自矛盾内在特点的不同，因而由此所决定的节奏形式也就各不相同。所以，小说描写不同的生活事件，其艺术节奏的具体形成方式和构置方法，也自然会多种多样。金圣叹对此已有所认识，故而在提出舒气杀势见解的同时，又提出了运用审美境界的错综变化来形成节奏转换的方法。如第二十三回总评批道：“上篇写武松遇虎，真乃山摇地撼，使人毛发倒卓。忽然接入此篇，写武二遇嫂，真又柳丝花朵，使人心魂荡漾也。”第四十一回总评批道：“上文神厨来捉一段，可谓风雨如磬，虫鬼骇逼矣。忽然一转，却作花明草媚，团香削玉之文。”又说：“第一段神厨搜捉，文妙于骇紧。第二段梦受天书，文妙于整丽。第三段群雄策应，便更变骇紧为疏奇，化整丽为错落。三段文字，凡作三样笔法，不似他人小儿舞鲍老，只有一副面具也。”这里所强调的“山摇地撼”与“柳丝花朵”；“风雨如磬，虫鬼骇逼”与“花

草明媚，团香削玉"；"骇紧"、"整丽"与"疏奇"、"错落"等等，都是意在说明不同审美境界的错综变化、相互映衬，可以在对立的统一中形成有节奏的和谐之美。

此外，金圣叹还提出在情节复杂缓慢的故事后面，连接以情节单纯明快的故事。在《水浒传》第四十九回总评中，他指出："第二连环计，何其轻便简净之极，三打祝家庄一篇累坠文字后，不可无此捷如风、明如月之笔以挥洒之。"所谓第二连环计，是指吴用设计取李应上山的故事。这段故事叙述得极其简洁明快，同前面三打祝家庄的重头繁杂的故事恰成鲜明的对比。金圣叹主张把这样两种故事连接起来，通过情节的节奏变化，来调节读者的审美趣味，这对提高小说艺术的感染力，确实不无积极的作用。

值得注意的是，金圣叹还从读者的审美心理的角度，探索了节奏变化的艺术规律。在《水浒传》第三回"鲁智深大闹五台山"的批语中，他指出："每每看书，要图奇肆之篇，以为快意。今读至此处，不过收拾上文，寥寥浅语耳。然亦殊以为快者，半日看他两番大闹，亦大费我心魂矣。巴到此处，且图个心魂少息。"他认为，寥寥浅语的闲逸笔墨，本身未必具有良好的审美效果，但用在紧张的情节之后，形成张弛相间的节奏，却可以产生良好的审美效果。因为，读者"每每看书，要图奇肆之篇"，虽可满足"快意"的追求，但同时也会承受到一种精神压力，即所谓"大费心魂"是也。而某些闲逸之笔恰是解除这种压力的一剂良药。因而，用在紧张的情节之后，使读者"且图个心魂少息"，便可使其有张有弛的审美心理追求得到圆满的餍足。

金圣叹的这一理论，后为哈斯宝所承袭。在《新译红楼梦》第十八回评语中，哈斯宝对情节的节奏变化与读者审美心理之间的关系，做了更为透辟的论述："上一回令人心迷眼乱，如花似

锦，热闹异常；下一回令人清心净目，有如琉璃水晶，也很热闹。若两场热闹连在一起，便不免吵扰，不能不使人耳噪眼乏，因此中间写出这一段恬境雅音，特地使读者有一番心旷神怡。"这就表明，情节的节奏变化有它的心理依据，只有充分认识读者的审美心理的特点和运动规律，才能使情节节奏的安排更富有迷人的魅力。

金圣叹所总结的关于节奏变化的技法理论，由于既体现为对于事物运动的规律的忠实，又体现为对读者心理特点的把握，因而对后世小说家和小说批评家产生了积极的影响。

最先继承金圣叹关于节奏变化技法理论的是毛宗岗。在《读三国志法》中，他提出："《三国》一书，有寒冰破热，凉风扫尘之妙。如关公过关斩将之时，忽有镇国寺内遇普静长老一段文字；昭烈跃马檀溪之时，忽有水镜庄上遇司马先生一段文字；孙策虎踞江东之时，忽有遇于吉一段文字；曹操进爵魏王之时，忽有遇左慈一段文字；昭烈三顾草庐之时，忽有遇崔州平席地闲谈一段文字；关公水淹七军之后，忽有玉泉山月下点化一段文字。至于武侯征蛮而忽逢孟节，陆逊追蜀而忽遇黄承彦，张任临敌而忽问紫虚丈人，昭烈伐吴而忽问青城老叟，或僧、或道、或隐士、或高人，俱于极喧闹中求之，真足令人躁思顿清，烦襟尽涤。"这里，毛宗岗列举大量实例，论述"寒冰破热，凉风扫尘之妙"，实际上谈的就是节奏变化的技法问题。他所谓的冷热相济，指的既是故事所体现的不同气氛的搭配，同时也是由此所造成的欣赏者心理上的不同审美感受的变化。他认为，一部小说，如果从头到尾只是一片喧闹之声，读者就会感到受不了，就会产生烦躁的心理而不能获得美的享受。因此，作者应当在热烈、紧张的情节之后，适时安排一点轻松、平静的文字，形成一种冷热相济，张弛相间的

艺术节奏，从而使欣赏者"于极喧闹中"，获得"躁思顿清，烦襟尽涤"的美感。此外，毛宗岗还以"笙箫夹鼓，琴瑟间钟"为喻，论述了壮美和优美这两种不同审美境界间的节奏变换。如在《读三国志法》中他就指出："《三国》一书，有笙箫夹鼓，琴瑟间钟之妙……人但知《三国》之文是叙龙争虎斗之事，而不知为凤、为鸾、为莺、为燕，篇中有应接不暇者，令人于干戈队里时见红裙，旌旗影中常睹粉黛。"他还特别以第八回"王司徒巧使连环计，董太师大闹凤仪亭"为例指出："前卷方叙龙争虎斗，此卷忽然写燕语莺声，温柔旖旎。真如铙吹之后，忽听玉箫，疾雷之余，忽见好月，令读者应接不暇。"这些论述都充分说明，毛宗岗对有关节奏变化的技法理论，确有深刻的认识。

《水浒传》与《三国演义》同为传奇性、戏剧性很强的作品，惊险离奇是其突出的特点。金圣叹与毛宗岗所总结的有关节奏变化的技法，自然是针对此类作品并为调节、消除欣赏者心理上的紧张疲惫而提出的。然而，以日常生活为内容的人情写实作品如《金瓶梅》等，如果平凡流于平淡，效果也会适得其反。所以，此类作品的情节布局，也同样要有节奏旋律。为此，张竹坡结合《金瓶梅》的创作经验，进而提出了"于百忙中故作消闲之笔"的方法，主张用点缀、穿插手段，打破绘景写人的单一性，使不同意境、不同气氛的人物事件相互交织，从而形成一种富于变化的节奏美。其《金瓶梅读法》指出："《金瓶》每于极忙时，偏夹叙他事入内，如：正未娶金莲，先插娶孟玉楼；娶孟玉楼时，即夹叙大姐；生子时，即夹叙吴典恩借债；官哥临危时，乃有谢希大借银；瓶儿死时，乃入玉箫受约；择日出殡，乃有请六黄太尉等事。皆于百忙中故作消闲之笔。"

"闲笔"的概念，最早也是金圣叹提出的。《水浒传》第三十回

批语指出："前文施恩送棉衣、碎银、麻鞋三件，今忽将两件插在前边，一件插在后边，为百忙中极闲之笔，真乃非常之才。"但金圣叹指出《水浒传》善用闲笔，主要是赞赏作者的非常之才。由于这些闲笔常常是三言两语，也很难形成节奏的变化。后来毛宗岗承袭此说，从满足读者"意趣"的角度，强调了运用闲笔"点缀生波"的作用，才论及情节的节奏变化。《三国演义》第二十七回总评即指出："关公行色匆匆，途中所历，忽然遇一老人，忽然遇一强盗，忽然遇一和尚，点缀生波，殊不寂寞，天然有此妙事，助成此等妙文。若但过一关，杀一将，五处关隘，一味杀去，有何意趣？"可见，闲笔的插入，主要是为了变换节奏，利用不同气氛的相互交织和相互映衬，来打破情节的单一性。

张竹坡提倡"每于极忙时，偏夹叙他事入内"的"消闲之笔"，作用是多方面的。如作为"趁窝和泥"的一种手段，闲笔的穿插主要是为了扩大小说的生活容量，增强故事内容的空间感和真实感。然而，不言而喻的是，如果插入的闲笔不时改换正文正事的审美意境，那么"消闲之笔"与"极忙时"的正文正事的交替出现，便会形成一种新的节奏美。如在《金瓶梅》第十七回"宇给事劾倒杨提督，李瓶儿许嫁蒋竹山"的总评中，张竹坡即指出："正写瓶儿，锦样的文字，乃作迅雷惊电之笔，一漾开去。下谓其必如何，来保至东京矣，不谓其藏过迅雷惊电，忽又柳丝花朵。说竹山一段勾挑话头，文字奇绝，总不由人意虑得到。"所谓"锦样的文字"、"迅雷惊电之笔"与"柳丝花朵"，实际就是由优美到壮美到柔美的节奏变化过程。

不仅如此，闲笔的穿插有时还可利用节奏的变化，起到活跃文势的作用。如《金瓶梅》第六十一回写李瓶儿重病之时，西门庆连请了任医官、胡太医、何老人、赵太医等医生。如果都用正笔正

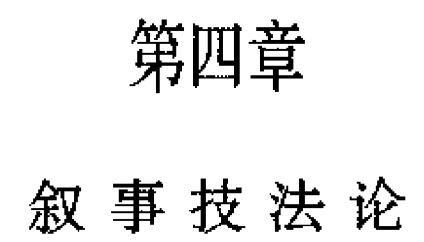
写，势必容易单调沉闷。所以作者插入一段闲笔，让人称赵捣鬼的赵太医表演了一场滑稽戏，加了一点喜剧的气氛，整个场面就自然活了起来。故张竹坡指出："若止讲病人，便令笔墨皆秽，止讲医人，却又笔墨枯涩。看他用一捣鬼杂于其间，便令病家真是忙乱，医人真是嘈杂，一时情景如画。"显然，闲笔的插入，节奏的变化，确实活跃了文势。

《红楼梦》对于在穿插中采用闲笔调整节奏的技法，亦运用得十分娴熟。例如第九回中，贾政厉色盘问宝玉的学业情况，因对儿子学业深为不满，也连带着对跟班随从大为恼火，于是劈头盖脑数落李贵一番："你们成日家跟他上学，他到底念了些什么书！倒念了些流言混话在肚子里，学了些精致的淘气。等我闲一闲，先揭了你的皮，再和那不长进的东西算帐！"疾言令色，直吓得李贵忙双膝跪下，摘了帽子碰头，气氛十分紧张。不料就在这个当口，作者却让李贵的答话出了一个笑话，他说："哥儿已经念到第三本《诗经》，什么攸攸鹿鸣，荷叶浮萍。"原来，他把《诗经·小雅·鹿鸣》"呦呦鹿鸣，食野之苹"误听而说错了。这一来，弄得"满坐哄然大笑起来"，以致连板着面孔的贾政"也掌不住笑了"。于是，紧张的艺术节奏因为这一笑料的插入得到了调整。又如第七回写周瑞家的送宫花，路上又穿插进一段忽遇女儿为其丈夫冷子兴打官司求情的描写，从节奏变化的角度看，也收到使文势活跃的艺术效果。故甲戌本夹批评曰："又生出一小段来，是荣、宁中常事，亦是阿凤正文。若不如此穿插，直用一送花到底，亦太死板，不是石头记笔墨矣。"这就是说，一直写送宫花到底，没有节奏的变化，就会使文势死板平直而失去应有的魅力。

近代小说家刘鹗在自己所写的一则《老残游记》评语中，也非常强调节奏变化的重要性。他说："疏密相间，大小杂出，此定

法也。历来文章家每序一大事，必夹叙数小事，点缀其间，以歇目力，而纾文气。此卷序贾、魏事一大案，热闹极矣，中间应插叙一段冷淡事，方合成法。乃忽然火起，热上加热，闹中添闹，文笔真有不可思议之功德。”

综上所述，不难看出，小说的艺术节奏，实在是古往今来无数小说家、批评家所共同关注的一个问题。它虽然只是艺术审美实践活动中的一个局部问题，但却同样关系到小说审美作用的发挥。无论是“英雄—传奇”小说，还是“世情—写实”小说，各种类型小说情节的发展、布局，都离不开节奏旋律。因此，总结历代小说批评家关于节奏变化的技法，对于继承古代艺术传统，提高认识艺术节奏的审美自觉性，便自然不无积极意义。



第四章

叙 事 技 法 论

第一节　犯而不犯
——故事类型的重复与变化

小说中，常常会见到故事类型相同或相似的叙述，为了使这种叙述在重复中见出变化，金圣叹总结《水浒传》的创作经验，提出了"正犯法"与"略犯法"。在《读第五才子书法》中，他指出：

> 有正犯法，如武松打虎后，又写李逵杀虎，又写二解争虎；潘金莲偷汉后，又写潘巧云偷汉；江州城劫法场后，又写大名府劫法场；何涛捕盗后，又写黄安捕盗；林冲起解后，又写卢俊义起解；朱仝、雷横放晁盖后，又写朱仝、雷横放宋江等。正是要故意把题目犯了，却有本事出落得无一点一画相借，以为快乐是也。真是浑身都是方法。
>
> 有略犯法。如林冲买刀与杨志卖刀，唐牛儿与郓哥，郑屠肉铺与蒋门神快活林，瓦官寺试禅杖与蜈蚣岭试戒刀等是也。

不难看出，金圣叹所说的"故意把题目犯了"的"犯"，实际上指的

是故事类型的重复。从所举文例看，"正犯"与"略犯"，只是重复的程度不同而已。但"犯"不是目的，目的是为了把类型相同或相似的故事，"出落得无一点一画相借"，使之各具特色，变化多端而避免重复。换言之，"犯"的目的是为了不犯，是为了变化，为了避，是为了犯中求避。

犯而不犯，犯中求避，这确实是一个充满辩证思维的问题。为了进一步论述二者之间的关系，在《水浒传》第十一回总评中，金圣叹又指出说：

> 吾观今之文章之家，每云我有避之一诀，固也，然而吾知其必非才子之文也。夫才子之文，则岂惟不避而已，又必于本不相犯之处，特特故自犯之，而后从而避之。此无他，亦以文章家之有避之一诀，非以教人避也，正以教人犯也。犯之而后避之，故避有所避也。若不能犯之而但欲避之，然则避何所避乎哉？是故行文非能避之难，实能犯之难也……将欲避之，必先犯之。夫犯之而至于必不可避，而后天下之读吾文者，于是乎而观吾之才、之笔矣。犯之而至于必不可避，而吾之才、之笔，为之踌躇，为之四顾，砉然中窾，如土委地，则虽号于天下之人曰："吾才子也，吾文才子之文也"，彼天下之人亦谁复敢争之乎哉？故此书于林冲买刀后，紧接杨志卖刀，是正所谓才子之文，必先犯之者，而吾于是始乐得而徐观其避也。

这段论述告诉我们，艺术的魅力在于出新求异，因此每一个真正有才华的艺术家都把避免重复作为自己追求的目的。但简单的回避，不是真正的回避，只是艺术上低能的表现。真正避免重复，

应当做到"将欲避之，必先犯之"，"故自犯之，而后从而避之"。因为，"犯之而后避之，故避有所避也"。就是说，完全不同的事物，不用比较，一眼就能看出彼此的差异，因而也不存在着回避的问题，只有叙述那些故事类型相同和相似的事件，才能在避免雷同中见出变化，并在对比中显示各自的差异。故而，有犯才有避，有犯才能避，重复而不雷同，才算得上是真正的回避。这样，由于类型相同或相似，读者自然会有类比之意，于是变化之处愈显，新异之感倍增，同时在"始乐得而徐观其避也"的欣赏过程中，读者也才会感受到作者"之才、之笔，为之踌躇，为之四顾"的艰辛，从而获得艺术的享受。

金圣叹不仅论述了"犯"与"避"的相互依存的辩证关系，而且还结合《水浒传》的具体实践，总结了犯中求避的基本方法。在第十九回总评中，他指出："此书笔力大过人处，每每在两篇相接连时，偏要写一样事，而又断断不使其间一笔相犯。如上文方写过何涛一番，入此回又接写黄安一番是也……只觉干同是干，节同是节，叶同是叶，枝同是枝，而其间偃仰斜正，各自入妙，风痕露迹，变化无穷也。此书写何涛一番时，分作两番写，写黄安一番时，也分作两番写，固矣。然何涛却分为前后两番，黄安却分为左右两番。又何涛前后两番，一番水战，一番火攻。黄安左右两番，一番虚描，一番实画……既已有如是之各各差别，则虽湖荡即此湖荡，芦苇即此芦苇，好汉即此好汉，官兵一样官兵，然而间架既已各别，意思不觉都换。此虽悬千金以求一笔之犯，且不可得，而况其有偶同者耶！"金圣叹的意思是叙述"一样事"，要想犯中求避，应当使之"间架"各别，即在结构布局与表现形式上见出差异。如"何涛一番"、"黄安一番"，虽然都是写官兵围剿晁盖等绿林好汉，而且战斗环境也同是芦苇荡，但写"何涛一番"是一路交

锋，先水战，后火攻；而写“黄安一番”却是分兵两路同时交锋；写“黄安一番”一路用实写，另一路则用虚写，故而“意思不觉都换”，绝无一笔相犯、一处偶同。他认为，犹如同是树干、树节、树叶、树枝而却形态各异千变万化的道理一样，只要在结构布局与表现形式上显出差异，就可以做到“写一样事，而又断断不使其间一笔相犯”。

他还拈出二解越狱与史进越狱为例，进而强调这一方法。《水浒传》第六十八回总评指出：“此书每欲作重迭相犯之题，如二解越狱，史进又要越狱，是其类也。忽然以‘月尽’二字，翻空造奇，夫然后知极窘蹙题，其中皆有无数异样文字，人自无才不能洗发出来也。”二解越狱，见第四十八回。此次越狱与史进越狱都由顾大嫂相救，纯属“重迭相犯之题”，但前者一举成功，后者却因史进误以二十九日为“月尽”夜而使顾大嫂未能如期救应，结果引出许多波折来。故曰：“极窘蹙题，其中皆有无数异样文字”。其犯中求避的目的，同样是靠结构布局与表现形式的差异来达到的。

此外，由于人物与事件密切相关，人物性格是形成特定情节故事的内在动因，因而金圣叹还总结出了另一种方法，即通过主人公的个性差异来达到犯中求避的目的。如第四十二回“黑旋风沂岭杀四虎”批语即指出：“前有武松打虎，此又有李逵杀虎，看他一样题目，写出两样文字，曾无一笔相近，岂非异才！写武松打虎，纯是精细；写李逵杀虎，纯是大胆，如虎未归洞，钻入洞内；虎在洞外，赶出洞来，都是武松不肯做之事。”又说：“武松有许多方法，李逵只是蛮戳，绝倒。”“武松文中，一扑一掀一剪都躲过，是写大智量人，让一步法。今写李逵不然，虎更耐不得，李逵也更耐不得，劈面相遭，大家便出全力死搏，更无一毫算计，纯乎不是武

松，妙绝。”显然，不同的个性必然采取不同的行为方式，也自然生出不同的故事情节。因而，准确把握主人公的个性差异，势必达到“一样题目，写出两样文字，曾无一笔相近”的目的。

金圣叹总结的犯而不犯、犯中求避技法，在长篇小说的创作中是一个带普遍性的课题，因而得到后世小说批评家如毛宗岗、张竹坡等人的认同。如毛宗岗《读三国志法》在分析大量实例基础上指出：“《三国》一书，有同树异枝、同枝异叶、同叶异花、同花异果之妙。作者以善避为能，又以善犯为能。不犯之而求避之，无所见其避也。惟犯之而后避之，乃见其能避也……譬如树同是树，枝同是枝，叶同是叶，花同是花，而其植根、安蒂、吐芳、结子，五色纷披，各成异彩。读者于此，可悟文章有避之一法，又有犯之一法也。”与金圣叹的有关论述相较，可谓如出一辙。

不过，毛宗岗对犯中求避的认识，亦有自己的理解和新义。这主要表现在两个方面。一是关于运用犯中求避技法的出发点。金圣叹认为，运用犯中求避技法完全是出自作家主观意图，是作家“故意把题目犯了，却有本事出落得无一点一画相借”，从而以其“才子之文”以显其才华技巧；毛宗岗却恰恰相反，他认为，犯中求避之法，不过由于现实生活事件的纯客观的实录而已。如《三国演义》第四十回批语即指出：“刘景升家难，与袁本初家难正自仿佛，而写来却无一笔相类者……种种不同，求一笔之相犯而不可得。岂非天然有此变化之事，以成此变化之文哉？”在第六十三回中，他在比较了几次决水的不同描写之后亦指出：“不意天然有此等妙事，以助成此等妙文。”这就是说，生活事件本身就是有重复有变化的，所以据此而成的“妙文”才会犯而不犯，犯中有避。显然，毛宗岗所论，尽管亦有偏颇之处，但也确可弥补金氏之说的偏激。站在今天的角度来看，若能将两种观点相融相济而

各去其太甚，自然不失为一种更为科学的认识。

另一方面，毛宗岗对犯中求避技法的适用范围，也与金圣叹的认识有所不同。金圣叹强调的犯与避，主要是在叙事方面，是为了使故事类型相同或相似的叙述在重复中见出变化。毛宗岗在《读三国志法》中分析犯与避时，虽则亦注重叙事之变化，但同时也涉及到人物形象同中有异的描写。如指出："纪宫掖，则写一何太后，又写一董太后；写一伏皇后，又写一曹皇后……而其间无一字相同"即明显把犯与避的着眼点移到了人物描写上。毛宗岗以犯中求避之法而论人物描写，道理亦通，从审美内涵上说，虽然与容与堂刊本《水浒传》评点提出的"同而不同处有辨"的命题大相仿佛，但提法似更新颖，而且作为一种描写技法，其操作性也更强，故而此一提法亦为张竹坡所沿用。其《第一奇书金瓶梅读法》提出："《金瓶梅》妙在用犯笔而不犯也。如写一伯爵，更写一希大，然毕竟伯爵是伯爵，希大是希大，各人的身份，各人的谈吐，一丝不紊。写一金莲，更写一瓶儿，可谓犯矣！然又始终聚散，其语言举动，又各各不乱一丝。写一王六儿，偏又写一贲四嫂；写一李桂姐，偏又写一吴银姐、郑月儿；写一王婆，偏又写一薛媒婆、一冯妈妈、一文嫂儿、一陶媒婆。写一薛姑子，偏又写一王姑子、刘姑子。诸如此类，皆妙在特特犯之，却又各各一款，绝不相同也。"不言而喻，张竹坡提出运用"犯笔而不犯"的技法描写人物，虽未否认人物角色的相同或相似，但更强调的却是"各人的身份，各人的谈吐"，"各各一款，绝不相同"，因而尽管与金氏初衷不尽相同，也无疑从技法学的角度，强化了小说人物的个性化理论。

第二节　逆法离法
——起笔与入题

万事开头难。创造一个好的故事开头，亦非易事。所以，如何起笔，如何入题，一直成为小说批评家不断探索的课题。

《水浒传》开头的叙写方法很有特色。全书的首要人物是宋江，主要情节是宋江等一百八人聚义梁山反抗官府。然而，故事的开头，却避开主要人物和主要情节而从叙写高俅发迹起笔，继而又接叙王进的遭遇，王进之后，“九纹龙大闹史家村”方入正题。这样开头的方法，袁无涯刊本《水浒传》第二回评点称之为“逆法”与“离法”：

> 高俅是忌药，王进是引药，却从此二人说起。此用逆法，用离法，文字来龙最为灵妙。

就故事题材而言，高俅发迹与聚义梁山，内容恰好相反。小说以聚义为正题，则高俅发迹事理应避而不写，但故事却偏偏由此起笔。逆者，反也。从正题之反面起笔，故袁刊评点谓为“逆法”。王进虽为英雄，但却非一百八人之数。王进被逼离家，本属题外之事，然而故事却偏由此引出史进而入正题。离者，散也。起笔于题外之事，故袁刊评点谓为“离法”。不过，谓之逆法与离法，只是就题材内容而言。若就事件与事件的因果关联而论，则相反恰能相成，相类方可相引。故事开头从高俅发迹、王进被逼起笔，然后

入题，不仅预示出全书官逼民反的主旨，而且亦可避免突兀，形成长篇小说曲折蜿蜒渐入佳境的文势。如此开头，自然不同凡俗，故袁刊评点极力赞赏，誉之为“文字来龙最为灵妙”。

袁刊评点论小说技法，在小说批评中起步较早。虽欲“于一部之旨趣，一回之警策，一句一字之精神，无不拈出”①，且常为凝练之语，但毕竟未能展开并做深入论述和具体分析，故有关逆法与离法的阐明，除上引评语外，语焉不详。金圣叹承其端绪，针对小说如何起笔、如何入题问题，做了进一步的探索。在《读第五才子书法》中，他说：

> 《水浒传》不是轻易下笔，只看宋江出名，直在第十七回，便知他胸中已算过百十来遍。若使轻易下笔，必要第一回就写宋江，文字便一直帐，无擒放。

金圣叹认为，若从审美效果考虑，长篇小说的故事叙述，不宜在第一回开头就轻易下笔将主人公推出，并直截了当展开主要人物故事。结合《水浒传》的创作实践来看，金氏此说，确有见地。《水浒传》不在第一回就写宋江，作者“胸中已算过百十来遍”，是经过精心考虑而设计的。因为，长篇小说反映生活，要求故事情节波澜起伏，显示出汪洋恣肆的庞大气势，而不能像短篇小说那样以小见大，径情直遂，直接入题。所以，与开门见山就写宋江相比较，先叙其他人物，然后推出主角，这样开头，便使作者安排情节时有较大的回旋余地，既可以很自然地安插进鲁智深、林冲等人的故事，又可以从王伦写到晁盖、从晁盖写到宋江，使情节的

① 《忠义水浒全书发凡》。

发展逐层推进，水到渠成，进入主体，可谓深得曲径通幽之趣。否则，"若使轻易下笔，必要第一回就写宋江"，作者之笔就免不了时时顾及这位中心人物，欲求腾挪变化而不可得，叙事效果自然便会如金圣叹所说那样，"文字便一直帐，无擒放"了。

从行文看，金圣叹的这段论述，似乎并未提及逆法与离法，但实际上，他提出从叙述其他人物起笔然后楔入故事主体，却与"用逆法，用离法"的道理相通。同时，在审美追求上，金氏之说反对"一直帐，无擒放"的故事叙述而欲求腾挪变化，也更与袁刊评点所谓"文字来龙最为灵妙"的艺术旨趣一脉相承。当然，金氏之说也有不尽相同之处，特别是他把逆法与离法的技巧，扩展到故事情节的整体设计方面，从而探讨小说开端与主体之间如何起笔入题的问题，也应当说是对逆、离二法的一个发展了。

在长篇故事的叙述中，逆、离二法的运用，其实不仅限于整部小说的开头部分。某个情节段落的叙述，也同样存在起笔与入题的问题。对此，毛宗岗在《三国演义》第四十八回中有一段批语，很值得注意。他说：

> 事有与下文相反者，又有与下文相引者。如操之临江而歌，瑜之触风而倒：此与下文相反者也。刘馥以"乌鹊"之咏为不祥，周瑜以黄旗之折为预兆：此与下文相引者也。不相反则下文之事不奇，不相引则下文之事不现。可见事之幻、文之变者，出人意外，未尝不在人意中。

毛宗岗的这段论述，谈的就是某个情节段落的起笔与入题问题。批中所谓"事有与下文相反者，又有与下文相引者"，其实正是逆法与离法的另一种说法。他认为，欲求"事之幻、文之变"，从而给

读者以“出人意外，未尝不在人意中”的美感，便不能不用此二法。“与下文相反”，即从反面起笔。这样，下文入题后以明显的逆转相续，于是波澜顿起，读者便自然会从相反的结果中获得大奇的感受。而“与下文相引”，则是起笔于题外而预示事件发展。有此一引，读者从某种预兆或暗示中便可预感到事件的结果，从而怀着应验结果的渴望心理，在下文入题后，沿着事件的线索去追踪探寻，以使其期待得到充分满足。“相反”和“相引”，本是一个问题的两个方面，二者合一，相互配合，自然可以创造出“出人意外，未尝不在人意中”的审美效果。

逆法与离法，在长篇小说的创作中，运用比较普遍。《西游记》的主脑人物是唐僧，正题乃为师徒取经，但开头七回却为大闹天宫与五行山下定心猿等故事，直到第八回后，唐僧才登场亮相。起笔与入题，就大有逆、离二法之风范。《水浒后传》本以李俊为中心人物，故事主体是以李俊为首再度聚义，并到海外立国重建基业。但开头却不写李俊，而从阮小七凭吊受害重新落草起笔，故事情节也显然是以离法入题。《红楼梦》的故事发端，更是处处可见匠心。书中主人公宝玉与黛玉的出场是在第三回，而开头虚设一笔“青埂峰幻境”后，便从甄士隐、贾雨村这两个人物叙起。贾雨村是一个标准的“禄蠹”，以他开头，隐然有逆法之旨趣；而甄士隐一节，也可称之为离法。第二回“贾夫人仙逝扬州城，冷子兴演说荣国府”，恰如甲戌回前批语所云：“此回亦非正文本旨。”批语又云：其演说荣国府者，乃在借冷子兴之言，“使阅者心中，已有一荣府隐隐在心”，“今预从子兴口中说出，实虽写而却未写。观其后文可知，此一回则是虚敲旁击之文，笔则是反逆隐回之笔”。可见，以“虚敲旁击之文”，起笔于正文本旨之外；又以“反逆隐回之文”使叙述由虚入实，所采用的正是逆法与离法。

然而，文无定法，任何技法的使用，都不是僵死不变的教条。以逆、离二法起笔入题固然灵妙，但若施以他法，也未尝不是一种好的选择。比如，人们所熟知的倒叙法，在小说开头或情节段落发端中的运用，就并不罕见。如吴趼人的《九命奇冤》第一回一开头，作者就讲述了一桩强盗打劫杀人的事件，且交待出这次打劫的结果——"闹出一段九命奇冤的大案子来"。至于强盗是何许人，被杀者又是什么人，故事的起因是什么，又怎样造成了冤案等诸多问题，却并未叙述，而是说："要知道这件奇事的细节，待我一回回地表叙出来。"于是，从第二回到第三十六回，作者才一回回地交待了事件发生的起因和经过。交待完了，故事也便结束。结篇写道："说到此处，这一宗公案，算完结了。"这是运用倒叙开头的很典型的例子。

在情节段落的开端中，《三国演义》"曹操杀杨修"的故事，也是倒叙。曹操以"鸡肋"二字传达夜间口令，杨修据此料定曹操打算退兵，于是吩咐军士收拾行装，准备归程。曹操得知大怒，竟以"惑乱军心"之罪杀了杨修。杨修是曹操的重要僚属，为何因此区区小事，一怒之下便将他杀掉呢？于是作者连叙了六个小的故事，来揭示杀他的真正原因。原来，杨修恃才放旷，数犯曹操之忌，且属曹植一党，故曹操深恶之，早存"杀修之心"，以"惑乱军心"之罪斩之，不过只是借口而已。

不难看出，倒叙法起笔就讲结果，入题后方娓娓叙来，交待事件的原因和经过，这与逆、离二法由远及近、由宾而主的叙写方式恰成对比。然而，倒叙法突起波澜，以先声夺人之势引人入胜，其迷人的魅力，亦可与逆、离二法相媲美。可见，起笔与入题的不同技法，本身并无高下之分，只要使用得当，都可以写出好的开头来。

第三节　叙法变换

——单一叙述与双重叙述

《三国演义》"宴长江曹操赋诗，锁战船北军用武"，写了吴魏双方在火烧赤壁前夕的一次战斗。毛宗岗认为，这段情节叙事行文的笔法灵活多变很有特色，故而连连赞赏：

> 文聘之败，又在周瑜眼中望见。叙法变换。①

> 曹军折旗却在周瑜眼中望见。叙法变换。②

所谓"叙法"，即叙事行文之笔法。然其"变换"之处何在？毛宗岗却未详加解释。不过，结合批语和所举文例看，其实也不难理解。

不妨先看文例。魏方焦触、张南，为"显北军亦能乘舟"，主动要求"借巡船二十只，直至江口，夺旗而还"。曹操用兵谨慎，"将大寨船出到江面上，远为之势，更差文聘亦领三十只巡船接应"。吴军寨中，韩当、周泰迎战，刺死焦触，砍张南于水中，催船到半江中，恰与文聘船相迎。其后，作者写道："两边全摆定船厮杀。却说周瑜引众将立于山顶，遥望江北水面艨艟战船，排合江上，旗

①② 毛宗岗评《三国志演义》第四十八回批语。

帜号带，皆有次序。回看文聘与韩当、周泰相持，韩当、周泰奋力攻击，文聘抵敌不住，回船而走，韩、周二人，急催船追赶。周瑜恐二人深入重地，便将白旗招飐，令众鸣金。二人乃挥棹而回。周瑜于山顶看隔江战船，尽入水寨。瑜顾谓众将曰：'江北战船如芦苇之密，操又多谋，当用何计以破之？'众未及对，忽见曹军寨中，被风吹折中央黄旗，飘入江中。瑜大笑曰：'此不祥之兆也！'正观之际，忽狂风大作，江中波涛拍岸。一阵风过，刮起旗角于周瑜脸上拂过，瑜猛然想起一事在心，大叫一声，往后便倒，口吐鲜血。诸将急救起时，却早不省人事。"

从文例看，前半部分吴方迎战焦触、张南，全是由叙述者正面叙述的；后半部分中，文聘之败与曹军折旗，则恰如毛氏所言，是借"周瑜眼中望见"侧面交待的。这样，叙事行文就有了两种笔法的交替：第一种，单一叙述，即除正面叙述战斗经过外，别无他任。另一种，则是双重叙述，叙述者一方面正面叙述周瑜观战，从其所见、所感、所为、所想，揭示人物情绪、心理的变化，同时又借其"眼中望见"而侧面交待战斗经过。单一叙述，一笔作一笔用；双重叙述，则一笔当两笔用。两种笔法交替使用，不仅可免节奏单一行文呆滞之病，而且又可丰富叙事层次，扩大生活容量，实在是一举多得的妙笔。

叙法变换技法，在小说创作中的运用比较普遍，审美效果也多种多样。

《三国演义》第四十一回，写的是"刘玄德携民渡江，赵子龙单骑救主"。此回中，毛宗岗也曾写过一段批语。他指出："凡叙事之难，不难在聚处，而难在散处。如当阳、长坂一篇，玄德与众将及二夫人并阿斗，东三西四，七断八续，详则不能加详，略亦不可偏略，庸笔至此，几于束手。今作者将糜芳中箭，在玄德眼中看

出；简雍著枪、糜竺被缚，在赵云眼中叙出；二夫人弃车步行，在简雍口中叙出；简雍报信，在翼德口中叙出；甘夫人下落，则借兵士口中详之：历落参差，一笔不忙，一笔不漏。又有旁笔：写秋风，写秋夜，写遍野哭声，将数千兵及数万百姓，无不点缀描画。”显然，批语所言“玄德眼中”、“赵云眼中”、“简雍口中”、“翼德口中”、“兵士口中”、“百姓口中”等，均为双重叙述。借此笔法，叙述者在正面叙述主体事件经过的同时，也将其它“东三西四，七断八续”的零散事件，从侧面交待清楚。毛宗岗认为，“凡叙事之难，不难在聚处，而难在散处”。“聚”与“散”说的都是时空问题。所谓“聚处”，是指事件发生在同一时间地点。叙述这样的事件不难，采用单一叙述即可。所谓“散处”，则是指事件发生在不同时间与不同空间。小说是时间艺术，难以一笔写出这“东三西四，七断八续”的许多事件，故而只能采用类似戏剧三一律的结构方式，以双重叙述笔法，将分散于各时间空间的众多事件，聚集到同一时间地点中来加以表现。这自然是“庸笔”所“几于束手”的事情，所以毛宗岗极力称赞此篇道：“予尝读《史记》，至项羽垓下一战，写项羽，写虞姬，写楚歌，写九里山，写八千子弟，写韩信调军，写众将十面埋伏，写乌江自刎，以为文章之妙，靡有奇于此者，及见《三国》当阳、长坂之文，不觉叹龙门之复生也。”①

叙法变换技法用之于人物描写，则可以化静为动，层层渲染，增强形象描绘的立体效果和逼真感。《三国演义》第三回对吕布的肖像描绘就是典型的一例，此回写董卓欲废少帝，丁原反对，正当董卓掣佩剑要斩丁原之时，董卓之谋士李儒“见丁原背后一人，生得器宇轩昂，威风凛凛，手执方天画戟，怒目而视”。李

① 毛宗岗评《三国志演义》第四十一回批语。

儒见状，急忙拦住董卓。此处，毛宗岗批道：

先从李儒眼中虚画一吕布。此处先写戟。

接着，小说写百官皆散，董卓按剑立于园门，"忽见一人跃马持戟，于园门外往来驰骤"。从李儒口中知为丁原义儿吕布，乃入园潜避。毛宗岗又连连批曰：

又从董卓眼中虚画一吕布。前只写戟，此处添写马。
在李儒口中方实叙出吕布姓名。
添此一句，张皇之极。

次日，丁原引军城外搦战。董卓、李儒引军出迎，两阵对圆，"只见吕布顶束发金冠，披百花战袍，擐唐猊铠甲，系狮蛮宝带，纵马挺戟，随丁建阳（即丁原）出到阵前。"毛宗岗又批道：

又从董卓、李儒眼中实写一吕布。看他先写状貌，次写姓名，次写装束；先写戟，次写马，次写冠带袍甲，都作数层出落，妙。

从以上批语看，数次从董卓、李儒眼中侧面交待，画出吕布肖像，所用的就是叙法变换技法。值得注意的是，毛批提出运用叙法变换，使肖像描绘"都作数层出落"，充分体现了小说描绘事物化静为动的美学规律。莱辛在《拉奥孔》中，曾深入探讨诗和画的区别，他指出：画是空间艺术，宜于对静态物体作并列的描绘；诗是时间艺术，只宜于表现那些本来也是在时间中先后承续的事物。

所以，“如果有特殊情况逼得荷马要吸引我们的目光在某一个物体对象上注视得稍久一点，他也不会作出一幅可以让画家摹仿的图画，而是会用许多巧妙的艺术手法，把这个对象摆在一系列先后承续的顷刻里，使它在每一顷刻里都现出不同的样子”。与这些论述相比照，毛宗岗所谓“都作数层出落”，亦暗合莱辛此意。这样，避免对肖像做静止呆板的描述，化静为动，层层渲染，就会留给读者一个立体的真实的印象。

类似写法的批语，在第四十二回中也曾出现。此回写张飞大闹长坂桥，毛宗岗也有几段批语：“借文聘眼中写张飞”；“在诸将眼中再写一张飞”；“又在曹操眼中写一张飞”。细读原文，确实不仅写出张飞之貌之形，而且写出了张飞之性之神。

叙法变换的基本含义是由单一叙述变换为双重叙述，或二者交互切换。其要点在于叙述人物见闻，从而在正面叙事同时，侧面交待被感知的事件。这便很容易使人把这种叙事行文的笔法，与叙事观点中的第三人称限制叙事相混同。有的论者把毛宗岗总结的“叙法变换”理解为“叙事角度”的变化①，就是由此而引起的。

叙事角度亦称叙事观点、视角、视点等，涉及叙事者与故事的关系。陈平原《中国小说叙事模式的转变》曾参照拉伯克、托多罗夫、热奈特的理论，把叙事观点区分为三种类型，指出“限制叙事”就是叙述者从人物的视角出发叙述故事，有意识地把描写局限在视角人物的视野之内。限制叙事可采用第一人称，也可采用第三人称。文言小说中，诸如《柳毅传》、《劳山道士》等，或以传主耳目为耳目，或以接近传主的某个人物作为观察和叙事的角度，

① 王先霈、周伟民《明清小说理论批评史》第六章第二节。

都接近现代小说理论所讨论的第三人称限制叙事。

显然，叙法变换被混同为视角调整，基本的原因是因为二者都利用了人物的视线。但在实际上，"叙法"与"视角"，却存在很大差别。前者是叙事中的行文笔法，后者则是叙事的特定角度。一般来说，双重叙述常出现于全知叙事的故事中。但用双重叙述来叙述人物看到什么或感知到什么，却并非就是叙述者视角的转移。换言之，它的重点是叙述者在叙述人物去看，而不是以这个人物为视角人物去叙述看到的事件。无论是单一叙述或双重叙述，叙述者仍始终是全知全能的"说书人"而没有变化。

不妨看看"从李儒眼中虚画一吕布"的那段行文：

> ……卓喜。次日大排筵会，遍请公卿。公卿皆惧董卓，谁敢不到……酒行数巡，卓教停酒止乐，乃厉声曰……座上一人推案直出，立于筵前，大呼……卓视之，乃荆州刺史丁原也。卓怒曰："顺我者生，逆我者死！"遂掣佩剑欲砍丁原。时李儒见丁原背后一人，生得器宇轩昂，威风凛凛，手执方天画戟，怒目而视。李儒急进曰："今日饮宴之处，不可谈国政；来日向都堂公论未迟。"众人皆劝丁原上马而去。

这段行文，涉及两个人物的视线，即"卓视之"与"李儒见"。但董卓或李儒都不是视角人物，而是被叙述的人物。叙述者并未借其中任何一人的视角来展开故事，整体情节始终是借用一个全知全能的说书人的口吻来讲述的。全知叙事的显著特点是"叙述者＞人物"。叙述者无所不在，无所不知，有权知道并说出书中任何一个人物都不可能知道的秘密。如文中"公卿皆惧董卓，谁敢不到"，本是场景之外发生的，董卓、李儒根本无法知道；又如李儒

见吕布"生得器宇轩昂，威风凛凛"的那种心理感受，即使是在场的董卓和公卿，也无从得知，但叙述者全都从全知角度叙述出来。反之，限制叙事的显著特点，则应是"叙述者＝人物"。叙述者知道的和人物一样多，人物不知道的事，叙述者也无权说出。可见，所引文例，正是全知叙事。其中叙法变换，并非视角的转移，不是第三人称限制叙事，而只是全知叙事中行文笔法的变换而已。

第四节　影灯漏月

——叙事角度的调整

叙事角度成为有关叙述技巧的探讨中最热门的话题，并且取得不可否认的研究成果，据热奈特《叙事话语》介绍，这是十九世纪末以来的事情。而在中国，可以这样说，在二十世纪初西方小说大量涌入中国以前，中国小说家、小说理论家并没有形成突破全知叙事模式的自觉意识。中国小说的叙事模式（包括叙事时间、叙事角度、叙事结构）基本完成转变，大致是在十九世纪末、二十世纪初大约三十年的一段时期①。

当然，这并不等于说中国古代小说全部采用全知叙事方法，文言小说中，可以找到不少突破全知叙事采用限制叙事的例子。白话小说的叙述，虽然大都是借用一个全知全能的说书人的口

① 详见陈平原《中国小说叙事模式的转变》。

吻，但在明清长篇小说中，也不乏采用限制叙事的章节或段落。例如《水浒传》，鲁智深、武松、林冲、宋江、石秀等人物故事中，就有一些这样的文字。小说评论家们在评点中，有时也凭直觉意识到某些限制叙事章节段落的价值，并给予充分肯定。如金圣叹评《水浒传》第九回批语："'看时'二字妙，是李小二眼中事"；第四十四回批语："皆石秀眼中事"。又如脂砚斋称赞《红楼梦》第三回"从黛玉眼中写三人"；卧闲草堂本的评点亦指出《儒林外史》第二十九回从杜慎卿角度写雨花台，"尔许风光必不从腐头巾胸流出"。只是这些评点还缺乏突破全知叙事模式的理论意识，往往停留于对局部文字中视角转移的欣赏，只是把它们当作偶一用之以增加笔势摇曳的"文法"来看待，所以在理论上还只是属于全知叙事模式中叙事角度调整问题的探讨。

在对叙事角度调整问题的探讨中，金圣叹的某些评点，已具有相当深度。不妨以《水浒传》第九回中的批语为例。此回写陆虞侯受命串通管营、差拨密谋陷害林冲这段情节，基本上是通过李小二的见闻来叙述的，作者以李小二的见闻为视角来观察事态并讲述故事，已接近今天所说的第三人称限制叙事。这段文字一开头是这样描写的："忽一日，李小二正在门前安排菜蔬下饭，只见一个人闪将进来，酒店里坐下，随后又一人闪入来。看时……"此后，一直到"林冲大怒，离了李小二家"，故事的叙述都只限于李小二的视野范围以内。金圣叹在"看时"二字后批道："'看时'二字妙，是李小二眼中事。"又写一眉批道："为阁子背后听说话，只得生出李小二。"这就无异于指出，作者设置李小二这个人物，正是为了以他为视角人物来叙述阁子背后密谋陷害林冲的情节段落。这里，金圣叹虽未提出叙事角度的概念，但实际上已猜测到叙事角度调整的最基本的理论内容。

金圣叹注意到并赞赏这段叙事的视角调整，是因为他直觉到这种叙述能创造某种全知叙述无法表现的艺术效果。在“（李小二）看时，前面那个人是军官打扮，后面这个走卒模样，跟着也来坐下”后，金圣叹批道：“一个小二看来是军官，一个小二看来是走卒，先看他跟着，却又看他一齐坐下，写得狐疑之极，妙妙。”这就揭示了一个道理：视角人物不同，故事所带的感情色彩就不同，气氛就不同，对读者产生的心理效果也就不同。比如李小二，他虽不是直接当事人，但他对事情的态度并不是漠不关心的。因为林冲是他的恩人，凡是可能和林冲有利害关系的事情，他都不会不关心。所以当他见到走卒模样的人与军官“一齐坐下”，便自然顿觉“狐疑之极”，由此进而探知其密谋串通可能与林冲有关。于是通过李小二特殊的感情色彩和感受，便立即使情节气氛紧张起来，读起来也就自然与全知叙事那种客观描写的效果大相径庭了。

又如第三回，鲁智深在五台山当了四五个月的和尚，肚子饿得干瘪，不觉久静思动，下山散心的那段故事，也是以鲁智深为视角人物来展开的。其中说到鲁智深正坐在半山亭子想酒吃，“只见远远一个汉子，挑着一付担桶，唱上山来，上面盖着桶盖，那汉子手里拿着一个旋子”。金圣叹亦批道：“二语之妙……宛然无限惊喜不定在鲁达眼头心坎。”以鲁达的视角观察事情，自然会染上这个视角人物的情感、认识，这也是全知叙事难以传达的。可见，要想获得某种特殊叙事效果，就需要考虑叙事角度的调整。

暂借某个人物为视角，调整叙事角度，金圣叹形象地喻之为“影灯漏月”。《水浒传》第二十回宋江杀阎婆惜中，有一段文字，金圣叹未做删改，评点之前是这样的：

> （阎婆惜）正在楼上自言自语，只听得楼下呀地门响。婆子问道："是谁？"宋江道："是我。"婆子道："我说早哩，押司却不信要去。原来早了又回来，且再和姐姐睡一睡，到天明去。"宋江也不回话，一径奔上楼来。那婆娘听得是宋江回来，慌忙把銮带、刀子、招文袋一发卷做一块，藏在被里，紧紧地靠了床里壁，只做齁齁假睡着……

这段文字是典型的全知叙事。三个人物（婆惜、婆子、宋江）分处三个空间（楼上、楼下、门口），说话者是谁、有何举动，书中人物无从看到，只能凭听觉判断。但作者之笔却游弋于不同空间，把这些都明明白白交待出来，采用的正是全知视角。金圣叹稍加更改，叙事角度便由全知叙事暂时调整为以婆惜为视角的限制叙事：

> （阎婆惜）正在楼上自言自语，只听得楼下呀地门响，床上问道："是谁？"门前道："是我。"床上道："我说早哩，押司却不信要去，原来早了又回来。且再和姐姐睡一睡，到天明去。"这边也不回话，一径已上楼来。那婆娘听得是宋江了……

这绝不是简单的文字游戏，而是视角调整。如此一改，事件的全过程便皆以婆惜听觉为视角叙述出来。既然全知视角被切断，叙述以婆惜听觉为限，那么凡听觉不得而知者，叙述者无权说出。婆惜刚一听到门响时，自然难于判断问答者为谁，改为"床上"、"门前"、"这边"等方位语，方合乎情理。后来从说话内容自可判

断出说者为谁，所以原文“那婆娘听得是宋江”一语，亦无须更改。但原文说“听得是宋江回来”则明显欠妥，因为宋江是不是回来，乃其心中所思，非听觉所得而知者，依照人物无从知道叙述者无权说出的原则，故而删去“回来”二字，便更见合理。为此，金圣叹十分得意，于文中连连批道：

> （“听得是”）三字妙绝。不更从宋江边走来，却竟从婆娘边听去，神妙之笔。
>
> 一片都是听出来的，有影灯漏月之妙。

从描写看，婆惜“正在楼上自言自语”，若忽然转换空间，“更从宋江边走来”叙述，便成了全知叙述。金圣叹指出“却竟从婆娘边听去”，即是有意以婆惜听觉为视角限制叙事。“灯”为正常光源，灯光所及即为视野。“影灯”者，遮蔽此光源，即切断原视角；“漏月”者，暂借漏进室内之月光为光源，即调整视角。灯光所及，遍布室中，无不可见，有类全知叙事；漏进之月，一线之光，视野缩小受到限制，俨然有类限制叙事。金圣叹自诩此段更改为“一片都是听出来的，有影灯漏月之妙”，无疑已悟出视角调整的奥妙，表明他对运用叙事角度调整技法已具有相当深刻的理解和自觉意识。

金圣叹对这段文字进行视角调整，有三点好处。①使这段文字的叙述更加合乎生活的情理，因而也更为真实；②使这段文字的叙事角度，与前此、后此的角度取得一致，从而把婆惜得书、宋江寻物、婆惜要挟、宋江杀惜等一系列事件，统一为以婆惜为视角人物的限制叙事；③由此也使情节的发展，更加符合人物性格与因果关联。因为，若按未改之文，不能展现婆惜听觉过程，其后

"慌忙把銮带、刀子、招文袋一发卷做一块，藏在被里，紧紧地靠了床里壁，只做齁齁假睡着"等一系列行为动作，便缺乏心理依据、性格依据。同时，婆惜之卷、藏、靠、睡等一系列行为动作，本皆从其"听得是宋江"中来，若无此一笔，自然使上下承接缺乏更充足的原因。金圣叹批曰："叙事真有龙跳虎卧之能。宋江之杀，从婆惜叫中来，婆惜之叫，从鸾刀中来，作者真已深达十二因缘法也。"依此思路类推，金圣叹对这段文字进行视角调整，显然并非无为之举。

类似探索，亦可见于其他章节。如金批本《水浒传》第二十六回中写武松在十字坡假饮蒙汗药酒后的那段叙述，也同样是运用视角调整技法修改过的文字，兹引如下（引文括号内文字为修改前之原貌，带点字为修改后文字）：

> 武松也（把眼来虚闭紧了）双眼紧闭了，扑地仰倒在凳边。（那妇人笑道）只听得笑道："着了！由你奸似鬼，吃了老娘的洗脚水。"便叫："小二小三，快出来！"（只见里面跳出）只听得飞奔出两个蠢汉来，（先把两个公人扛了进去）听他把两个公人先扛了进去，这妇人便来桌上提（了武松的包裹）那包裹并公人的缠袋，（捏一捏看）想是捏一捏，约莫里面是些金银。（那妇人欢喜道）只听他大笑道："今日得这三头行货，倒有好两日馒头卖。又得这若干东西。"（把包裹缠袋提了入去）听得把包裹缠袋提了入去，（却出来看）随听他出来，看这两个汉子扛抬武松……（那妇人看了，见这两个蠢汉拖扯不动，喝在一边，说道）只听得妇人喝道……（那妇人一头说，一面先脱去了）听他一头说，一头想是脱那绿纱衫儿，解了红绢裙子，赤膊着便来把武松轻轻提将起来……

仔细对照两种文字，不难看出其苦心。原文“把眼来虚闭紧了”，亦即假意闭紧之意，只是难免费解，故径作“双眼紧闭了”，更为明确。既然双眼假意闭紧，外界之事便无从看到；原文都明明白白交待出来，即为全知叙事。诚然这样亦无不可，只是武松故设圈套暗中捉弄孙二娘的那种机警、幽默的性格，却不如以武松的听觉为视角写出更具真实性与感染力。文中金圣叹多处批曰：“‘只听得’妙绝”；“‘想是’妙绝，‘约莫’妙绝，‘已是’妙绝。”又指出：“俗本无八个‘听’字，故知古本之妙。”“上文许多事情，偏在耳中听出。”实际上就是指出，修改的关键在于调整原有叙事角度，如此以武松的听觉和想象来感知外界，叙述事件，不仅故事真实生动，而且刻划人物性格也淋漓尽致，故而堪称“妙绝”。

金圣叹评点《水浒传》，尚处于十七世纪前期，下距二十世纪初叶叙事角度成为热门话题，相隔几近三百年，而且当时限制叙事也只在个别作品中微露萌芽，但他却以其直觉领悟到叙事角度调整的最基本的理论内容，并把握其奥妙，这实在是中国小说批评的骄傲。

第五节　实以虚行
——间接叙事

袁无涯刊本《水浒传》第七十三回，写李逵、燕青由东京返回梁山泊，路过荆门镇，李逵误信传闻，以为宋江夺了庄主太公的女儿，于是一回梁山就大闹忠义堂，众人莫名其妙，作者便借燕青之口把李逵在荆门镇的见闻补叙出来。关于这段叙述的处理，袁刊评点指出：

> 事情与言语详细不见于前，却于燕青口中出，实以虚行，文家妙境。

显然，荆门镇之行本为实事，燕青转述则是虚笔，但作者却略于前而详于后，故谓之"实以虚行"。可见，实以虚行，也就是借人物之口，以间接叙事方法来描述已发生的实事。

袁刊评点认为，作为一种叙事笔法，实以虚行对于避免行文重复具有重要的作用。如上引第七十三回中，荆门之行与燕青之转述，若前详后略，众好汉自然无从明了大闹忠义堂的缘由；若前后皆详，则又难免罗嗦。唯略于前而详于后，以间接叙事为主，方使叙事最为合理、紧凑。故批语赞之曰"文家妙境"。又如第四十五回中，写石秀看到潘巧云与海阇黎眉目传情时，肚里暗忖道："莫信直中直，须防仁不仁。我几番见那婆娘常常的只顾对我

说些风话，我只以亲嫂嫂一般相待，原来这婆娘倒不是个良人。”这里，潘巧云有意与石秀调情之实事，就是借石秀的心理活动(内部语言)间接叙出的。袁刊评点指出：“从想头说话上补出事迹来，文字尽虚实之变。若前边实实说一番，便落武松格套矣。”所谓尽虚实之变，亦即实以虚行，指的也是为了避免与武松传在叙事方式上的重复。

此外，间接叙事亦可用于补叙未了之事，而以免疏漏。如袁刊《水浒传》第四回中，鲁智深二次醉打山门后，长老道：“智深，你连累杀老僧！前番醉了一场，我教你兄赵员外得知，他写书来与众僧陪话……”此处有一段眉批指出：“补在此处，妙甚。”金圣叹批本《第五才子书》第三回此处亦批道：“此事前文不见，却于此处补出，行文有犬牙相错之法。”所谓“犬牙相错”，即实处不叙，留待后来间接补出，也就是实以虚行的意思。袁刊本《水浒传》第九回中，鲁智深大闹野猪林救了林冲，将林冲送至沧州，与之作别，“自回去了”。此后便卸去鲁智深，接叙林冲故事。但鲁智深回去之后如何，却未置一词。直到第十七回“花和尚单打二龙山，青面兽双夺宝珠寺”时，才借鲁智深与杨志对话补出。袁刊评点批道：“未了公案，每向后来叙述口中说出，妙甚。”金批《第五才子书》亦指出：“前文林冲到沧州，公人回来，未有下落；鲁达松林中别了林冲，重到不重到菜园，未有下落，却于此处补完，妙绝。”两批均称其“妙甚”、“妙绝”，就是意在肯定：间接叙事补叙未了之事，有助于故事的完整。这种情形，一般出现在忙于叙述主要事件而无暇他顾之时，所以只好把某些事件留待以后间接补叙，以求故事的完整。金圣叹就此做过精辟阐述，他指出：“又如前回叙林冲时，笔墨极忙，不得不将智深一边暂时搁起，此行文之家要图手法干净，万不得已而出于此也。今入此回，却忽然

就智深口中一一追补叙述，而又不肯一直叙去，又必重将林冲一边逐段穿插相对而出，不惟使智深一边不曾漏落，又反使林冲一边再加渲染，离离奇奇，错错落落，真似山雨欲来风满楼也。"[1]这段论述，把运用间接叙事增强故事完整性的作用，谈得十分透彻。

不仅如此，运用实以虚行笔法间接叙事，还可以在结构上起穿针引线的作用。长篇小说的故事情节，一般都不是一条线索，在主线发展的同时，往往还有一条或数条支线暗中发展。为了不冲击主线，暗线只好由间接叙事承担。这样，一旦暗线转为明线，读者才能弄清来龙去脉。《水浒传》中，关于史进的故事就是如此。史进故事最早出现于第二回。此时，叙"九纹龙大闹史家村"，结识少华山朱武、陈达、杨春诸事，尚为故事明线。但至第三回，"史大郎夜走华阴县"，在酒店中与鲁达、李忠饮酒"到街上分手"后，史进故事便转入暗线。此后，直到第五十八回"众虎同心归水泊"，史进才再度进入明线。小说从第三回至第五十八回史进的踪迹便一直是采用间接叙事来交待的。其间，第五回写鲁达与李忠邂逅相遇，李忠介绍自己别后经历时提到史进，说："小弟自从那日与哥哥在渭州酒楼上同史进三人分散，次日听得说哥哥打死了郑屠。我去寻史进商议，他又不知投那里去了……"袁刊评点即指出："将前事提明一番，又一现史进。"此后第六回"九纹龙剪径赤松林"撞见鲁智深，才由他自己亲口交待自己离了渭州，直到延州，回到北京，以及如何又来这里的经过。袁刊评点又批道："又与李忠说话照应一番。"临别，史进道："我如今只得再回少华山去投奔朱武等三人入了伙，且过几时，却再理会。"实则

① 《第五才子书施耐庵水浒传》第八回总评。

采用间接叙事暗示出此后经历。袁刊评点批曰："销缴法"，即是指出其暂时收束并交待去向的作用。这样，至第五十八回鲁智深请求宋江让他去少华山"取他四人（史进、朱武、陈达、杨春）同来入伙"，读者才能由此窥视云龙雾豹之全貌而不至于迷乱。从袁刊批语所谓"提明"、"又一现"、"照应"以及"销缴"等语看，运用间接叙事交待情节线索，确实不失为穿针引线、暗伏照应的便捷之法。

借人物之眼描写景物，也是实以虚行的一种特有方式。写出眼中之景，犹如镜中月、水中花，亦为间接叙事。袁刊评点认为，借人物之眼描写景物，其效果极佳。第六回叙写瓦官寺之败落，即用此法。小说描写："话说鲁智深……抬头看时，却见一所败落寺院，被风吹得铃铎响，看那山门时，上有一面旧朱红牌额，内有四个金字，都昏了，写着'瓦官之寺'。又行不得四五十步，过座石桥，入得寺来，四围壁落全无。智深寻思道：'这个大寺，如何败落得恁地？'"袁刊评点批道："写几番看来，旧寺如在眼中。""前前后后，形容败落寺院如画。"又如第十七回写鲁达、杨志攻打二龙山宝珠寺，也有一段描写山势关口险峻的文字，同样是借鲁、杨之眼叙写的。袁刊评点亦批道："是个可据处，少不得这一番形容。又在当时看的眼睛里说出来，更与呆呆叙赞者迥别。"这些批语都表明：借人物之眼写景，把景物"在当时看的眼睛里说出来"，其效果"如在眼中"，"形容如画"，往往较"呆呆叙赞者"更加逼真生动。

这确实是很有见地。莱辛《拉奥孔》亦曾谈过用诗来表现物体美的问题。莱辛认为，用语言按各部分来描绘整个物体，令人很难把这些部分还原为整体，往往甚至不可能。所以，"诗人就美的效果来写美"。他说，荷马故意避免对物体美作细节的描绘，

“凡是不能按照组成部分去描绘的对象，荷马就使我们从效果上去感觉到它。诗人啊，替我们把美所引起的欢欣、喜爱和迷恋描绘出来吧。做到这一点，你就已经把美本身描绘出来了！”荷马举例说，海伦之美，就是利用她在特洛亚国元老们眼中的美的效果表现的：“尊贵的老人看见了海伦，就彼此私语道：没有人会责备特洛亚人和希腊人/说他们为了这个女人进行了长久的痛苦的战争/她真像一位不朽的女神啊！”莱辛指出：“能叫冷心肠的老年人承认为她战争，流了许多血和泪，是值得的，有什么比这段叙述还能引起更生动的美的意象呢？”显然，莱辛所谓“就美的效果来写美”，其实就是借人物之眼写出其人感受，并由此唤起美的意象。这种写美的方法，中国古典诗歌中也并不罕见。如白居易《长恨歌》“回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色”，就是极其典型的例子。景物描写也是莱辛所谓描绘物体美，道理是一样的。不言而喻，袁刊评点所谓“呆呆叙赞者”，指的就是那种按照各部分对物体美作细节描绘的方法；评点指斥其“呆”，而力倡“在当时看的眼睛里说出”，其实也就是主张就美的效果写美，从而唤起“如在眼中”、“形容如画”的美的意象来。

有关实以虚行的笔法，除袁刊评点提出并多次谈到外，其他小说批评家也多有论述和发挥。金圣叹自不必说，如上引袁刊评点处，金圣叹也常常就同一问题抒发己见，有些评点，还不光谈到技法问题，还论及虚与实的辩证关系。《水浒传》第二十六回批语即指出：“张青述鲁达被毒，下忽然又撰出一个头陀来，此文章家虚实相间之法也……文到入妙处，纯是虚中有实，实中有虚，联绾激射，正复不定。”第五十五回批语道：“实者虚之，虚者实之。”第五十九回批语亦道：“得此一虚，四实皆活。”如此都把技法问题提到更高的美学层次。此外，就实以虚行笔法论及《红楼

梦》的批点也有许多。嘉庆间二知道人《红楼梦说梦》中有段专谈“实处皆虚”的论述，与实以虚行法如出一辙。其云：“雅爱左氏叙鄢陵之战：晋之军容，从楚子目中望之；楚之军制，从晋人苗贲皇口中叙之，如两镜对照，实处皆虚，所以为文章鼻祖也。雪芹先生得其金针：写荣国府之世系，从冷子兴闲话时叙之；写荣府之门庭，从黛玉初来时见之；写大观园之亭台山水，从贾政省功时见之。不然，则叙其世系适成贾氏族谱，叙其房廊不过此房出卖贴子耳。雪芹锦心绣口，断不肯为此笨伯也。”此论可谓深得“实以虚行”笔法之奥妙。

不过，更值得一提的，恐怕还是脂砚斋所概括的“避难法”。此法见于《红楼梦》第十六回“贾元春才选凤藻宫”，故事说的是贾府为元春省亲准备建造大观园事。这在书中是一项头号工程，关系甚大。不写肯定绕不过去，然而一旦落笔，又极难取舍，势将流于琐屑、死板。作者采用了一个巧妙方法来避开这一难题：首先，把建造大观园的背景和有关准备工作，安排在凤姐与贾琏以及赵嬷嬷间的对话之中写出；然后，又借贾蓉、贾蔷来回事之机，在对话中把大观园的规划和有关接驾的准备一一交待明白。这一连串极富个性的对话不过一顿饭时间，作者却在刻画人物过程中，不动声色地将如此繁难之事依次交待了出来，故脂砚斋称之为“避难法”：

> 细思大观园一事，若从如何奉旨起造、又如何分派众人从头细细直写将来，几千样细事，如何能顺笔一气写清，又将落于死板拮据之乡。故只用琏、凤夫妻二人一问一答，上用赵妪讨情作引，下用蓉蔷来说事作收，余者随笔顺写，略一点染，则耀然洞彻矣。此是避难法。

显然，避免实事实写的呆板铺叙，借人物问答对话，把事件耀然洞彻交待清楚，此所谓避难法，与实以虚行的间接叙事笔法，正有异曲同工之妙。所不同者，乃在"避难法"更适用于人情写实小说。较之《水浒传》一类英雄传奇小说，写实之作长于细处着笔，却易流于琐屑繁多，而所谓避难法，则较好地解决了写实而不繁琐的难题。

第六节　叙事养题

——悬念与快感

小说作为叙事艺术，其故事无非是一些按时间顺序排列的事件的叙述，由此遂形成事件与事件的因果链条。这就培养了读者的一种心理定势，使之总是关注下面将要发生什么。聪明的作者也只有在叙事过程中善于制造悬念，一下子抓住读者，才能使之在寻找期待的快感中，一口气把故事读完。法国新古典主义的代表人物布瓦罗曾就此在《诗的艺术》中阐述道："剧情的纠结必须逐场继长增高/发展到最高度时轻巧地一下解掉/要纠结得难解难分，把主题重重封裹/然后再说明真相，把秘密突然揭破/使一切顿改旧观，一切都出人意表/这样才能使观众热烈地惊奇叫好"。

有趣的是，在中国，与之同时代而稍早的袁无涯刊本《水浒传》评点，也曾就这一问题进行阐发，并总结出制造悬念激发快

感的“叙事养题之法”。袁刊本《水浒传》第二十八回批语指出：

> 前一路来，层层叠叠，写出供亿之情，使人疑惑愈不可解。此得叙事养题之法，说破处始豁然有力。

此回写“武松威震安平寨，施恩义夺快活林”。书中施恩父子恩结罪犯武松为之复仇，是故事正事，亦即袁刊评点所谓的“题”。但作者事先却不肯说破，而是连连叙述管营不仅对这个初到罪犯的强硬顶撞漠然视之，而且反而还将他待为上宾。这便引起读者“疑惑愈不可解”，而急于找到问题的答案。可见，所谓“叙事养题之法”，实际上也就是如布瓦洛所说“把主题重重封裹”，从而故布疑阵，制造悬念，以激发读者弄清真相的期待。这样，秘密一旦“说破”，期待“豁然”满足，也就自然形成强烈快感。

金圣叹对此亦颇感兴趣，故而围绕叙事养题之法，做了进一步的探讨。如在上引那段情节的评点中，针对武松的强硬态度，他就指出：“不是写武松不知世涂，而是自矗奇峰，为下文生精作怪地耳。”不过，何谓“自矗奇峰”呢？不妨结合小说内容略作分析。武松初到孟州，出于义愤，多次表示偏要与差拨、管营“文来文对，武来武对”地硬顶硬撞一番。为此，众囚徒为他捏着把汗，他自己也料其必遭毒手。然而，事件的发展却非如众人所料，而是恰恰相反。到了厅上，不仅管营相公一再有意看顾，且寄下这顿杀威棒不打，而且还连日待之甚厚，礼为上宾。这便有如“奇峰”忽起，令人“生精作怪”，大惑不解。金圣叹认为，前文写武松强硬，非为写其不知世涂，而是有意铺垫，以突出下文这一“奇峰”，形成人物与环境的尖锐冲突和鲜明反差，从而烘托其出人意料的强烈效果，激发读者对人物命运的关注。恰如袁刊评点所

批："语愈硬，事愈险，使人着急，忽转才妙。"金圣叹亦指出："管营看顾后，读者便急欲得知其故久矣。忽然接入连日看待之厚一篇……一往如在山阴道中，耳目应接不暇。""不惟武松忍不住了，连读者亦忍不住了。不惟读者忍不住了，虽作者不好又忍住了。"这就是说，只有把武松的强硬铺垫得愈充分，把管营施恩厚待武松的气氛渲染得愈浓郁，由此矛盾冲突愈尖锐对立，愈悬而不决，则出人意料的效果和大惑不解的悬念也才会愈益强烈。可见，金圣叹提出所谓"自矗奇峰"，无疑蕴含着设置矛盾冲突以激起期待悬念之意。这便无异于指出：悬念产生于悬而未决的冲突。反之，也就是告诉人们：务须巧设矛盾冲突，方可"自矗奇峰"，以期"生精作怪"，忽起悬念。

此外，金圣叹还着重从行文用笔与读者审美心理的角度，深入探讨了制造悬念的技巧问题。《水浒传》第三十九回"梁山泊好汉劫法场"，写蔡九知府决定将宋江、戴宗斩首，而梁山好汉却尚未赶到。宋、戴生命危在旦夕，形势迫在眉睫，情况万分紧急。此刻，读者最渴望知道的，就是宋、戴二人是否能够得救。然而，作者却偏偏迟迟不肯揭穿事件的结局而是有意放慢行文节奏，缓笔细写，把监斩过程分作四段，逐段细细写来，以此来故意吊读者的胃口，使读者本来就已担忧的心情更为担忧、本来就已惊恐不安的心理更为惊恐不安、本来就已万分焦虑的情绪更为焦虑。金圣叹十分赞赏，为此写下数段批语，指出："写急事不肯少用笔，盖少用笔则其急亦遂解矣"；"偏是急杀人事，偏要故意细细写出，以惊吓读者。盖读者……亦以惊吓为快活，不惊吓处，亦便不快活也"；"急杀人事，偏又写得细"；"吾常言，写急事，须用缓笔，正此法也"等等。从这些批语中，可以归纳出几个重要问题：第一、金圣叹从读者心理着眼，指出缓笔细写反使读者惊吓焦

急，这便在理论上揭示了"缓"能生"急"的辩证关系；第二、惊吓焦急体现为对人物命运的关注，强调"故意细写以惊吓读者"，正是指出了产生悬念的心理依据；第三、他把这种笔法概括为"写急事须用缓笔"，这便为产生悬念找到了一条切实可行的有效方法；第四、读者"亦以惊吓为快活"，所以设置悬念刺激读者的紧张心理，同时也就是满足读者快感的最好途径。

金圣叹的这些见解，在对《水浒传》其他章节的评点中，亦可得到印证。如第二十三回"王婆贪贿说风情"中，王婆为西门庆说"挨光计"，待说到"九分光时，王婆突然岔了出去，金圣叹于此即批曰："上来一反一正，共有十八段，已近急口令矣。得此一顿一飏，政使文情入变，譬如画龙，鳞爪都具，而不点睛，直是令人痒杀。"批中，所谓"令人痒杀"，指的就是急于获知"挨光"全部内容的那处期待、焦急在读者心理上的反映；他以画龙为喻，提出"鳞爪都具，而不点睛"，实即强调有意延缓行文，运用急事缓写、缓中生急的手法来强化读者急于揭晓的心情，从而制造悬念。又比如，第二十五回中，武大死后，武松从东京归来，一场为兄报仇的生死搏斗一触即发，已在预料之中。读者急于了解事情结局，而作者却偏偏于此缓笔细写。金圣叹批道："完县事后偏又不疾来，偏又去下处脱换衣服，逶逶迤迤，如无事者，妙绝……此回读之，只谓其用笔极忙，殊不知处处都着闲笔"。所论亦为急事缓写、缓能生急的方法和道理。

在设置悬念问题上，金圣叹除了提出急事缓写方法外，还提出一种"忽然一闪法"。《水浒传》第八回"林冲棒打洪教头"回前，金圣叹批道："又如洪教头要使棒，反是柴大官人说且吃酒，此一顿已是令人心痒之极；乃武师又于四五合时跳出圈子，忽然叫住，曰除枷也；乃柴进又于重提棒时，又忽然叫住。凡作三番跌

顿，直使读者眼光一闪一闪，真极奇极恣之笔也。"他所说的三番跌顿、一闪一闪就是忽然一闪法。在正文中的三番跌顿处，他还各写了一段批语，分别指出："说使棒反吃酒，极力摇曳，使读者心痒无挠处"；"此一回书每用忽然一闪法，闪落读者眼光，真是奇绝"；"奇哉！真所谓极忙极热之文，偏要一断一续而写，令我读之叹绝"。这三段论述对"忽然一闪法"的审美特征，作了明确说明：第一、"闪"即闪落，"闪落读者眼光"，将其注意暂时切断；第二、此时读者正注目于事件结局，忽然一闪，犹如抽刀断水，反倒使其"心痒无挠处"，焦急心理与悬念愈增；第三、忽然一闪法，其要在切断而不必求细，而急事缓写则重在细写而不求切断，但无论是切断还是细写，却都着眼于"养"，即蓄积培养期待心理，激起读者对所叙之"题"的悬念，可见二者殊途同归，宗旨与目的其实是一致的。

由此也可看出，从叙事养题之法的提出，到金圣叹总结的"写急事须用缓笔"与"忽然一闪法"有关制造悬念激发快感的技法理论，无疑得到了进一步的发展和丰富。



主要参考书目



《东京梦华录》(外四种)　孟元老等著,上海古典文学出版社,1956年版
《醉翁谈录》　罗烨著,古典文学出版社,1957年版
《绿窗新话》　皇都风月主人编,古典文学出版社,1957年版
《鲁迅全集》(八)　鲁迅著,人民文学出版社,1957年版
《中国小说史》　北京大学中文系著,人民文学出版社,1978年版
《中国文学史》　游国恩等著,人民文学出版社,1979年版
《中国小说史简编》　南开大学中文系著,人民文学出版社,1979年版
《西方美学史》　朱光潜著,人民文学出版社,1979年版
《中国哲学史》　任继愈主编,人民文学出版社,1979年版
《美学论集》　李泽厚著,上海文艺出版社,1980年版
《话本小说概论》　胡士莹著,中华书局,1980年版

《中国佛教史》　任继愈主编，中国社会科学出版社，1981、1985年版
《水浒传资料汇编》　朱一玄、刘毓忱编，百花文艺出版社，1981年版
《说梦录》　舒芜著，上海古籍出版社，1982年版
《中国近代著名哲学家评传》　辛冠洁等主编，齐鲁书社，1982年版
《中国小说美学》　叶朗著，北京大学出版社，1982年版
《美的历程》　李泽厚著，文物出版社，1982年版
《文艺心理学论稿》　金开诚著，北京大学出版社，1982年版
《文艺学简论》　霍松林著，中国社会科学出版社，1982年版
《中国历代小说论著选》(上、下)　黄霖、韩同文选注，江西人民出版社，1982年、1985年版
《中国古代文学创作论》　张少康著，北京大学出版社，1983年版
《三国演义资料汇编》　朱一玄、刘毓忱编，百花文艺出版社，1983年版
《西游记资料汇编》　朱一玄编，中州书画社，1983年版
《中国画论研究》　伍蠡甫著，北京大学出版社，1983年版
《许政扬文存》　许政扬著，中华书局，1984年版
《唐前志怪小说史》　李剑国著，南开大学出版社，1984年版
《沧州集》　孙楷第著，中华书局，1965年版

《沧州后集》 孙楷第著，中华书局，1985年版
《小说美学》 吴功正著，江苏文艺出版社，1985年版
《金圣叹全集》 曹方人、周锡山标点，江苏古籍出版社，1985年版
《古小说论概观》 黄霖著，上海文艺出版社，1985年版
《聊斋志异资料汇编》 朱一玄编，中州古籍出版社，1985年版
《金瓶梅资料汇编》 朱一玄编，南开大学出版社，1985年版
《金瓶梅资料汇编》 侯忠义、王汝梅编，北京大学出版社，1985年版
《红楼梦资料汇编》 朱一玄编，南开大学出版社，1986年版
《红楼梦脂评校录》 朱一玄编校，齐鲁书社，1986年版
《性格组合论》 刘再复著，上海文艺出版社，1986年版
《史记艺术美研究》 宋嗣廉著，东北师范大学出版社，1986年版
《中国学术思想史随笔》 曹聚仁著，三联书店，1986年版
《汲古说林》 何满子著，重庆出版社，1987年版
《中国艺术精神》 徐复观著，春风文艺出版社，1987年版
《说书史话》 陈汝衡著，人民文学出版社，1987年版
《小说本体思考录》 程德培著，上海文艺出版社，1987年版
《中国古代小说艺术论发微》 陈洪著，南开大学出版社，1987年版
《中国古代小说艺术论》 鲁德才著，百花文艺出版社，1988年版

《明清小说理论批评史》　王先霈、周伟民著，花城出版社，1988年版
《文化冲突与审美选择》　杨义著，人民文学出版社，1988年版
《西方文艺理论名著选编》　伍蠡甫、胡经之主编，北京大学出版社，1988年版
《中国小说叙事模式的转变》　陈平原著，上海人民出版社，1988年版
《明清小说资料选编》　朱一玄编，齐鲁书社，1989年版
《古典小说版本资料选编》　朱一玄编，山西人民出版社，1989年版
《中国历代小说序跋辑录(文言笔记小说部分)》　黄清泉主编，华中师范大学出版社，1989年版
《中国古典小说艺术技法例释》　范胜田主编，浙江古籍出版社，1989年版
《中国小说思维的文化机制》　吴士余著，华东师范大学出版社，1990年版
《唐代小说史话》　程毅中著，文化艺术出版社，1990年版
《中国近代美学思想史》　聂振斌著，中国社会科学院出版社，1991年版
《金瓶梅对小说美学的贡献》　宁宗一、罗德荣主编，天津社会科学院出版社，1992年版
《中国小说理论史》　陈洪著，安徽文艺出版社，1992年版

《宁宗一小说戏剧研究自选集》　宁宗一著，天津古籍出版社，1994年版

《唐五代志怪传奇叙录》　李剑国著，南开大学出版社，1994年版

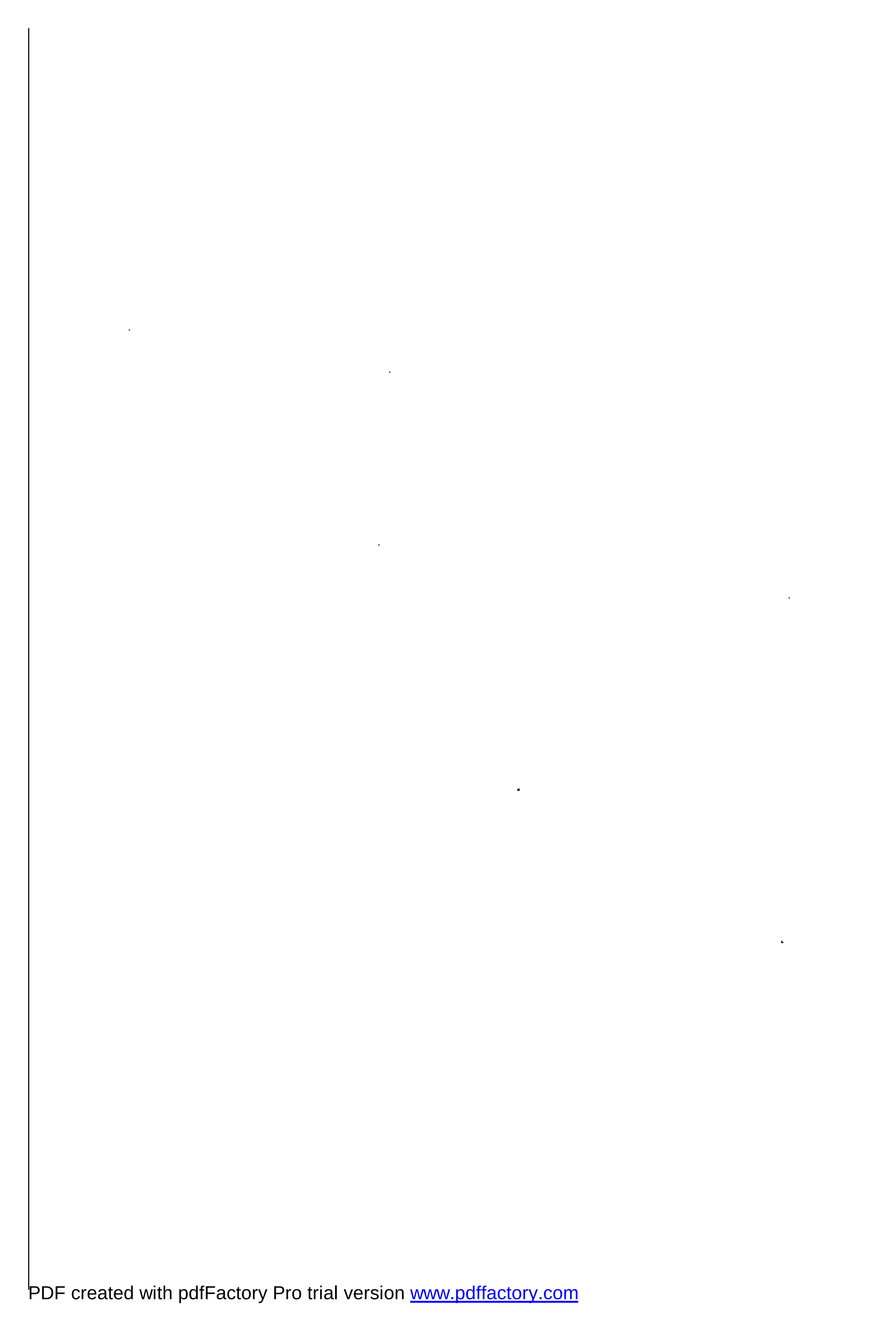
《小说修辞学》(中译本)　(美)W·C布斯著，北京大学出版社，1987年版

《中国古典小说导论》(中译本)　(美)夏志清著，安徽文艺出版社，1988年版

《中国白话小说史》(中译本)　(美)P·韩南著，浙江古籍出版社，1989年版

《叙述学研究》(中译本)　张寅德编选，中国社会科学出版社，1989年版

《当代叙事学》(中译本)　(美)华莱士·马丁著，北京大学出版社，1990年版



后　　记

承安徽教育出版社的盛意，三年前他们约我来主编这部《中国小说学通论》，当时我猜想这可能是因为我曾在1987年发表过一篇《中国古代小说学论纲》的缘故吧。然而当面对这样一个实实在在的艰巨任务时，使我不能不踌躇再三。因为我深知自己对于"小说学"这个课题的底数知之甚少。如果说我曾关注过小说学的问题，那不过是应朋友范君之约，为他主编的《中国古典

小说艺术技法例释》写了一篇较长的前言。当时为了给这本书的出版造点舆论，于是就把它作为一篇论文先行发表在一家学报上了。由于“前言”涉及问题较为庞杂，找个确切的题目不大容易，最后只好用一个笼而统之的《中国古代小说学论纲》标出，其实今天看来有些名不副实。我想，如果由此就真的认为我曾对中国古代小说学有过什么深入的研究，乃至可以进一步去领衔主编这样一部大书，肯定地说这里面一定有误会在。

借全国首届中青年学者古代小说研讨会在津召开之际，我还是拿出了一个粗线条的纲目，几位主撰人又一起商定了编写这部书的基本框架、观念、主要内容及其体制，并且决定共同立论，各编各章也有了明确的分工。所以，我只好硬着头皮，去履行这主编的职责了。

应当说明的是，这部书稿真正投入编写工作，只用了不到两年的时间，虽成书略显仓卒，但每位撰稿人都是尽心尽力的，他们使本书保证了基本质量。我虽然对某些章节做过较为认真的增删修改，全书完稿后也由我通读润色过，然后定稿交出，但我愧对撰稿人和读者的是，我认为自己还是未能尽到组织几位朋友更密切地协同工作这一主编应负的责任。然而有一点又要着重声明：对于全书表述的思想，我与每一位撰稿人是共同负责的。

关于本书撰写工作的分工情况如下：

南开大学东方艺术系宁宗一撰写导言；南开大学中文系孟昭连撰写第一编和第二编；天津大学人文与社会科学系罗德荣撰写第三编和第五编；南京师大中文系李忠明撰写第四编（本书署名即以此为序）。

在本书的稿约、酝酿和建构框架等方面，除参加本书写作的李忠明、罗德荣、孟昭连诸友外，陆林兄出力甚多，所以本书是不折不扣的集体努力的结果。

最后应当郑重说明的是，撰写这类的学术著作，对我们来说，是一次极好的学习机会，因为它毕竟是第一部通论式的小说学专著。当然前贤和时俊都有对中国小说理论、小说美学、小说批评和小说技法的深入独到的研究。他们的研究成果大大开启了我们的思路，在具体写作中，我们很自然地以他们的研究成果为基础，借鉴并吸收了他们的很多精彩的见解。我们只是由衷地希望在学术界和古代小说研究界众多师友研究的基础上作一些我们力所能及的整合和总结的工作。再有，撰述这类较大型的"通论"式的学术专著，对我们来说尚属初次尝试，也是对我们的学术水平的一次很严峻的考验，它是否切合读者的需要，也有待实践验证。我们热切地等待各方面的批评、帮助，匡正悖谬，补苴疏漏，以便今后修改完善。

宁宗一

1995年3月1日

于南开园

